

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE  
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en  
Allemand, Littérature moderne

Vom Bild zur Erzählung und von der Reportage zum Buch.  
Ein Vergleich zwischen Hugo Loetschers journalistischem und  
literarischem Schreiben über die Wunderwelt Brasiliens.

par

Patric Marino

sous la direction du Professeur Peter Utz

Session de janvier 2015







## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	„Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“ .....	7
2.1	Die Erzählsituation in der Reportage .....	7
2.2	Die Erzählsituation in <i>Wunderwelt</i> .....	9
2.3	Journalismus als Notizbuch zur Literatur.....	11
2.4	Padre Geraldo als journalistische und literarische Figur.....	13
2.5	Personifikation und Literarisierung der „Seca“ .....	16
3	„Literatur von der Schnur“ .....	19
3.1	Tradition und Stilmittel der Bänkelsänger.....	19
3.2	Unglaubliche Geschichten aus der „Wunderwelt“ .....	22
3.3	Portugiesische Ironie und brasilianische Wortspiele.....	24
4	„Ein Porträt des Räubers Lampião“ .....	27
4.1	Postkarten mit abgeschnittenen Räuberköpfen .....	27
4.2	Entmystifizieren und Fiktionalisieren als Erzählstrategien .....	30
4.3	Erzählen für ein Kind: Auswirkungen aufs Vokabular .....	34
5	„Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“ .....	37
5.1	Kulturelles Erzählen und historisches Bewusstsein.....	37
5.2	Ein Abstecher in die brasilianische Literatur.....	39
5.3	Vergleich dreier Kulturberichte aus dem Museum .....	42
5.4	Erzählen im Rausch des Zuckerrohrschnapses.....	45
6	„Vom Bild zur Erzählung“ und „Von der Reportage zum Buch“ .....	47
6.1	Dokumentarische Aufnahme und zensiertes Umschlagbild.....	47
6.2	Literarisierung des Moments und der Situation.....	50
6.3	Fabulierende Fiktion: Erzählen einer „Wunderwelt“ .....	54
7	Die Hörfolgen <i>Wunderwelt</i> und <i>Tod in der Wunderwelt</i> .....	58
7.1	Aufbau und Montage der ersten Fassung des Hörspiels <i>Wunderwelt</i> .....	59
7.2	Die zweite und dritte Fassung der Hörfolge <i>Tod in der Wunderwelt</i> .....	64
7.3	Die Hörfolge als Fortschreibung des Romans.....	68
8	Literaturverzeichnis.....	70
8.1	Primärliteratur von Hugo Loetscher.....	70
8.2	Sekundärliteratur über Hugo Loetscher .....	71
8.3	Abbildungen.....	71

# 1 Einleitung

„Meine Liebe galt diesem Nordosten“<sup>1</sup>, schreibt der Schweizer Autor Hugo Loetscher über seine Reisen nach Brasilien, doch er fand erst auf Umwegen zu seiner Liebe und zu einem Buch darüber. 1964 hielt sich Loetscher in Portugal auf. Nachdem seine kritische Filmreportage „Ach, Herr Salazar“ über die portugiesische Diktatur kurz vor der Ausstrahlung abgesetzt wurde, war es ihm unmöglich, sich weiter in Portugal aufzuhalten. Um seine Kultur- und Sprachkenntnisse anderswo anzuwenden, folgte er den Spuren der portugiesischen Entdecker und reiste Mitte der Sechziger Jahre erstmals nach Brasilien.<sup>2</sup> Zwischen 1967 und 1980 verfasste Loetscher mehr als ein Dutzend Zeitungsartikel über seine zahlreichen Reisen in den Nordosten Brasiliens, dessen Kultur, Umweltkatastrophen, Räuber und Heilige. Sein besonderes Interesse und seine Liebe galten dem Nordosten, und er plante, ein Buch über die Region zu schreiben; die Begegnung mit einem toten Mädchen in einem Sargkistchen wurde zum Auslöser und zur Anfangsszene seines Romans *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*.<sup>3</sup>

In meiner Arbeit vergleiche ich fünf journalistische Texte von Loetscher mit dem Roman und suche in seinem Schreiben nach den Grenzen zwischen Journalismus und Literatur. In der Reportage „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“ (1970) reist Loetscher der Dürre nach und berichtet davon in unterschiedlichen Formen. Viele der Geschichten und Figuren aus der Reportage treten in *Wunderwelt* wieder auf, ein Vergleich der beiden Texte zeigt die Erzählformen der Reportage und des Romans. Das erste Kapitel der Arbeit dokumentiert auch, wie der journalistische Text Loetscher als Notizbuch zur Literatur dient und mit welchen Strategien er die Reportage literarisiert.

Der Bericht „Literatur von der Schnur“ (1971) beschreibt die Tradition, Stilmittel und Erzählungen der Bänkelsänger. Die eindrücklichste und ausführlichste Geschichte ist die von Lampião, welcher auch in „Ein Porträt des Räubers Lampião“ (1975) kritisch dargestellt wird. Im Dialog mit diesen beiden Texten untersuche ich, wie Loetscher die Erzählformen und die Poetik der Bänkelsänger übernimmt, und worin sich die Darstellung Lampiãos im Roman und im Porträt unterscheidet.

Der Artikel „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“ (1976) erzählt die Kulturgeschichte der Zuckerwirtschaft im Nordosten Brasiliens. Der Aufsatz zeigt mit historischen Fakten, mit Fotografien und mit Bezug auf die brasilianische Literatur, wie der Zucker die Zivilisation und Kultur geprägt hat. Im Vergleich mit dem Roman lässt sich beobachten, wie Loetscher geschichtliche und historische Informationen anhand von Einzelschicksalen und in konkreten Szenen erzählt.

---

<sup>1</sup> Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 16.

<sup>2</sup> Vgl. Romey Sabalius: „Eine postkoloniale Perspektive – Brasilien als Beispiel“, S. 122.

<sup>3</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 16 und Kapitel 6 dieser Arbeit.

Bei der Auswahl der journalistischen Texte habe ich mich auf Artikel beschränkt, die vor *Wunderwelt* veröffentlicht wurden und thematisch eine Entsprechung im Roman finden.<sup>4</sup> Zudem zeigen ihre verschiedenen Formen – eine klassische Reportage, zwei Feuilletonartikel und eine Kulturgeschichte – die Pluralität und Varietät von Loetschers journalistischem Schreiben. Zu diesen vier Artikeln, die alle zum Roman führen, kommt der Artikel „Vom Bild zur Erzählung“ beziehungsweise „Von der Reportage zum Buch“, wie er in einer späteren Ausgabe heisst. Es handelt sich nicht um einen journalistischen Text, sondern um einen poetologischen Kommentar zu *Wunderwelt*, von dem ausgehend die anderen Reportagen anstelle eines Schlussworts nochmals reflektiert werden. Die beiden Titelvarianten nennen die Schreibprozesse, die im Zentrum dieser Arbeit untersucht werden und ihr deshalb ihren Titel geben. Dies ist erstens die Sprachwerdung einer visuellen Ebene; die journalistischen Texte basieren auf Gesehenem und enthalten allesamt Abbildungen, auch der Roman geht von dem auf seinem Umschlag bildlich festgehaltenen Moment aus.<sup>5</sup> Die verschiedenen Medien und Gattungen, die Loetscher variiert, zeigen sein interdisziplinäres Interesse. Der zweite Titel benennt die Literarisierung, durch welche die dokumentarischen Berichte zu einem literarischen Text werden, und mit ihm wird reflektiert, wie sich die Änderung der Erzählsituation auf die Sprache und die Form des Textes auswirkt.

Eine nächste Stufe der Fortschreibung der brasilianischen Texte bilden das Hörspiel *Wunderwelt* und die Hörfolgen *Tod in der Wunderwelt*, die sich in drei Fassungen in Loetschers Nachlass befinden. In diesen unveröffentlichten Texten sind Ausschnitte aus dem Roman zu einer Hör- oder Lesefassung mit sechs verschiedenen Stimmen montiert. Obwohl *Tod in der Wunderwelt* kein neu geschaffener Text ist, lässt sich durch die Auswahl und das Arrangement der Textstellen doch einiges über die Absicht aussagen und Rückschluss auf den Roman ziehen. Die Aufteilung auf verschiedene Erzähler und Stimmen verstärkt beispielsweise die Mehrstimmigkeit, die bereits im Roman angelegt ist, doch entfällt dafür die Rahmenhandlung. So geht die Hörfolge nicht von einem visuellen Moment, sondern von einer mündlichen Situation aus, die Entwicklung der neuen Erzählform soll in den verschiedenen Fassungen verfolgt werden.

Auch im Vergleich zwischen dem Roman und den drei Hörfolgen interessiert mich Loetschers Fortschreiben und Umwandeln des Textes, diesmal nicht vom Journalismus zur Literatur, sondern innerhalb der Literatur von einer schriftlichen zu einer mündlichen Form. Die vergleichende Lektüre soll zeigen, wie der Nordosten Brasiliens in der

---

<sup>4</sup> Eine Liste mit weiteren Aufsätzen und Zeitungsartikeln, die das Ergebnis von Loetschers früheren Reisen in den Nordosten waren und sich literarisch in *Wunderwelt* niederschlugen, findet sich in Jeroen Dewulfs Monografie *Hugo Loetscher und die „portugiesischsprachige Welt“*, S. 132f.

<sup>5</sup> Siehe die Foto aus Willy Spillers Bildserie „Begräbnis eines Kindes“ auf Seite 2 dieser Arbeit, welche den Moment festhält, aber aus einem leicht anderen Winkel und seitenverkehrt zum Umschlagbild zeigt.

Erfahrung Loetschers und in seinen Texten entsteht, wie sich der Stoff entwickelt, wo eine literarische Formung und Verfremdung einsetzt und wo der Erzähler oder der Autor ins Spiel kommen. Es geht in meiner Arbeit nicht zuletzt um die Bedeutung der „Wunderwelt“; immer wieder umkreist Loetscher den Begriff, mal ironisch und als Gegenstück zum Tod, mal in Bewunderung für die Lebensfantasie der Menschen.

Ich werde mich in meiner Arbeit hauptsächlich auf die Primärliteratur stützen und die Frage nach dem Verhältnis von Journalismus und Literatur auf einer praktischen Ebene und nicht in einen literaturtheoretischen Diskurs stellen. Loetscher hat selbst mehrere poetologische Texte zu diesem Thema verfasst, die kritisch in die Arbeit miteinbezogen werden, die Sekundärliteratur zu Loetscher und seinen brasilianischen Texten ist hingegen überschaubar. Der wichtigste Aufsatz für meine Arbeit stammt von Corinna Jäger-Trees, da er den Anstoß gegeben hat zum Vergleich zwischen Loetschers journalistischem und literarischem Schreiben. Die bereits in seinem Titel aufgestellte These, dass Loetscher der Journalismus als Notizbuch zur Literatur dient, soll anhand der ausgewählten Texte überprüft werden.<sup>6</sup> Romey Sabalius beschäftigt sich in zwei Aufsätzen mit Loetschers Prozess der Fremdwahrnehmung im Roman *Der Immune* und mit seiner postkolonialen Perspektive in drei Essays über Brasilien.<sup>7</sup> In Sabalius' Monografie zu Loetscher gibt es ein Kapitel zu *Wunderwelt*, er beschränkt sich aber auf den Roman, ohne die journalistischen Texte zu berücksichtigen.<sup>8</sup> Das ausführlichste Werk zu Loetscher stammt von Jeroen Dewulf, der sich intensiv mit dessen literarischem und journalistischem Schreiben über die portugiesischsprachige Welt auseinandersetzt. Dewulf zeigt in zahlreichen Zeitungsartikeln die Entwicklung in Loetschers Darstellung der Exotik Brasiliens und analysiert die Erzählsituation sowie die wichtigsten Themen und Motive in *Wunderwelt*.<sup>9</sup>

In meiner Arbeit werde ich auf diese Werke verweisen, versuche den Roman aber erst in einen Dialog mit den journalistischen Texten zu bringen. Zu den Hörfolgen gibt es verständlicherweise keine Sekundärliteratur; da die Texte nicht zugänglich sind, konzentriere ich mich im letzten Kapitel auf die Darstellung der Hörfolge und der Umformungen in den drei Fassungen. Mit dieser Annäherungsweise versuche ich, einen Einblick zu geben in Loetschers Schreiben über den Nordosten Brasiliens, in dem seine Faszination und Liebe für diese „Wunderwelt“ zum Ausdruck kommen.

---

<sup>6</sup> Vgl. Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“.

<sup>7</sup> Vgl. Romey Sabalius: „Fremderfahrung im Werk Hugo Loetschers“ und „Eine postkoloniale Perspektive – Brasilien als Beispiel“.

<sup>8</sup> Vgl. Romey Sabalius: *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremde und Vertrautheit*.

<sup>9</sup> Vgl. Jeroen Dewulf: *Hugo Loetscher und die „portugiesischsprachige Welt“*.

## 2 „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“

Die Reportage „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“ erschien aus Anlass der Dürrekatastrophe in Brasilien im *Tagesanzeiger Magazin* vom 24. Oktober 1970 und ist untertitelt mit „Ein Bericht aus dem brasilianischen Nordosten“. Loetschers bereiste Brasilien mehrmals gemeinsam mit dem Fotografen Willy Spiller und besuchte die von der Dürre betroffenen Gebiete.<sup>10</sup> Spillers Bilder zeigen nicht nur die verdorrten Maisfelder, sie porträtieren auch die Menschen, die Loetscher in der Reportage zu Wort kommen lässt. Die gemeinschaftliche Erzählweise von Reporter und Fotograf äussert sich im Text im „Wir“, das vor Ort handelt und erzählt. In den ersten beiden Teilen dieses Kapitels zeige ich auf, worin sich der Erzähler und die Zuhörerschaft in der Reportage und in *Wunderwelt* unterscheiden. Der journalistische und der literarische Text sind nicht nur in ihrer Erzählweise verwandt, sie behandeln zu grossen Teilen ähnliche Themen und berichten über die gleichen Figuren und Phänomene. Die Literaturwissenschaftlerin Corinna Jäger-Trees stellt die These auf, dass der Journalismus Loetscher als Notizbuch zur Literatur dient<sup>11</sup>; dieses Vorgehen soll anhand von Beispielen aus der Reportage überprüft und veranschaulicht werden. Das einfühlsame Porträt von Padre Geraldo und die personifizierte Beschreibung der „Seca“ belegen, dass die Reportageform für Loetscher mehr ist als ein Notizbuch, und der Padre und die „Seca“ erscheinen in *Wunderwelt* mit unterschiedlichen Stil- und Verfremdungsmitteln.

### 2.1 Die Erzählsituation in der Reportage

Die Reportage über die Dürre beginnt mit einem Zirkusbesuch und der Nacherzählung des gezeigten Stücks. Es ist die Geschichte eines armen Bauers, der zu Unrecht wegen Mordes abgeführt wird, und die mit der Moral endet, dass es hienieden, auf dieser Erde, keine Gerechtigkeit gibt.<sup>12</sup> Das Theaterstück wird aus einer neutralen Perspektive geschildert und dem Leser so vorgespielt, dass er sich als Besucher des Zirkus fühlt.

Aber über dem, was dargestellt wird, geht kein Vorgang nieder. Darüber, dass es für den Armen kaum Gerechtigkeit gibt, ging auch nie ein Vorhang auf. Denn es ist kein Theater, sondern Wirklichkeit, und sie findet für diesmal im Nordosten Brasiliens statt.<sup>13</sup>

Hier erfährt die Erzählsituation einen Bruch: Der Erzähler löst die Zirkusszene auf und zeigt das Theaterstück als Metapher für die Armut und Ungerechtigkeit in Brasilien, was dem Leser ermöglicht, die Moral des Stücks aus Sicht der einheimischen Zuschauer zu verstehen. Loetscher dokumentiert in der Reportage die im Theater metaphorisch

---

<sup>10</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 14.

<sup>11</sup> Vgl. Corinna Jäger-Trees: „Der Journalismus als Notizbuch zur Literatur“.

<sup>12</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 22.

<sup>13</sup> Ebd.

abgebildete Wirklichkeit im Nordosten Brasiliens. Die Theatermetapher ist aber kein rein sprachliches Stilmittel, sie wird in die Erzählhandlung eingebettet, indem der Reporter konkret und nicht metaphorisch von seinem Zirkusbesuch im Dörfchen Iguatú erzählt. Die Negationsformel, dass der nachfolgende Bericht kein Theater sei, sondern Wirklichkeit, soll zusätzlich die Realität der Reportage beglaubigen.

„Wir befinden uns in Iguatú.“<sup>14</sup> Das „Wir“, das den Zirkus besucht und von der Dürre berichtet, umfasst verschiedene Erzähler. Zum einen steht es für den Reporter Hugo Loetscher und den Fotografen Willy Spiller, die gemeinsam durch Brasilien reisen. In der Reportage wird dieses „Wir“ nicht aufgelöst und Spiller nie genannt, Loetscher distinktiert sich als Figur nicht von seinem Kollegen. Das „Wir“ vermittelt dem Leser ein Gefühl der Zugehörigkeit, sowohl zum Erzählmoment wie zum Geschehen, er wird angesprochen und in die Handlung eingeschlossen. Der Leser partizipiert an der Reise, die zu Beginn vieler Abschnitte verortet und vergegenwärtigt wird: „Denn wir befinden uns mitten im Katastrophengebiet“, oder „Wir fahren die achtzehn Kilometer hin“.<sup>15</sup> So entsteht der Eindruck, dass man als Leser zur Arbeitsfront mitfährt und die vertrockneten Felder sieht, die Hängematten in den Bäumen, die Arbeitsfront und das ärmliche Essen. Die „Seca“ wird im ersten Teil der Reportage nicht als Katastrophe beschrieben, vielmehr zeigt sie sich in ihren Auswirkungen auf die Lebensbedingungen.

Die Reportage erhält durch die konkreten Szenen und die Aktionen des „Wir“ auch eine Zeitstruktur, wobei die Erzählfolge nicht der Chronologie der Reise folgt. So liegt etwa der Besuch des Sterbehauses von Padre Cicero vor dem Moment der Erzählung: „Wir hatten unsere Fahrt durch den Staat Ceará im Süden begonnen.“<sup>16</sup> Das Leben von Padre Cicero wird in der Vergangenheitsform erzählt, der Besuch der Statue und des Museums jedoch in der Gegenwart; der Moment der Erzählung verlagert sich in die Vergangenheit. Weiter fällt auf, dass sich auch die Erzählform verändert: „Man kann in den Vitrinen die Geschenke sehen“, und „Man wird auf jedem Markt die Statuen von Padre Cicero finden.“<sup>17</sup> Das „Wir“ wird zu einem „Man“, welches die Eindrücke objektiv schildert und sie so von einer persönlichen Wahrnehmung zu einer allgemeingültigen Erfahrung macht. Dadurch erhalten die Aussagen häufig eine allegorische Bedeutung, die sich vom eigentlichen Erzählgegenstand löst und sich auf die Dürre bezieht. Erst wenn die Reportage den ersten Erzählstrang fortsetzt („Wir lernen Padre Geraldo in Iguatú kennen.“<sup>18</sup>), werden das gemeinschaftliche „Wir“ und die Gegenwartsform wieder aufgenommen, und die Reise wird chronologisch weitererzählt.

---

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Beide ebd.

<sup>16</sup> Ebd., S. 23.

<sup>17</sup> Beide ebd.

<sup>18</sup> Ebd.



## 2.2 Die Erzählsituation in *Wunderwelt*

Der Roman *Wunderwelt* kann in zwei Erzählebenen aufgeteilt werden, die sich durch ihren Modus und ihren Erzähler unterscheiden. Die Ausgangsszene des Romans hat sich ebenfalls auf einer Reise von Hugo Loetscher und Willy Spiller ereignet, das belegt das Umschlagbild von Spiller.<sup>19</sup> Auf dem Bild ist ein kleines Mädchen im Sarg zu sehen, darum gruppiert seine Familie. Der Roman beginnt mit der Entstehung dieses Fotos und der genauen, objektiven Schilderung der Fotoszene, beinahe scheint es, als würde der Erzähler durchs Guckloch der Kamera blicken. Zum Schluss erstarrt die Familie und bewegt sich nicht mehr, „stumm und reglos auch die, die leben.“<sup>20</sup> Die Familie wird zum Foto, das der Leser auf dem Umschlag sieht, ähnlich einer Videografie beschreibt der Text, wie sich die Szene entwickelt, bis der endgültige Moment auf Dauer gestellt wird. Doch wer beobachtet und erzählt diese Foto- und Begräbnisszene? Bereits im ersten Kapitel entdeckt der Fotograf einen „Fremden“, der das Geschehen beobachtet und sich mit einem Pfeifen einschaltet, der jedoch nicht weiter beachtet wird.<sup>21</sup>

Im zweiten Kapitel beschreibt ein Ich-Erzähler seine Ankunft in Canindé.

Ich war der einzige Fremde, der aus dem Bus kletterte. Und die, welche warteten, daß Fremde ankamen, sperrten die Mäuler auf, als ein Ausländer ausstieg. [...] Aber was war das schon für ein Fremder; er schwang kaum eine richtige Reisetasche in der Hand, dafür brauchte er weiß Gott keinen Träger. [...] Der Fremde tat, als wisse er genau, was er vorhabe.<sup>22</sup>

In diesen Zeilen werden die für die Erzählsituation entscheidenden Voraussetzungen geschaffen. Zum einen führt der Ich-Erzähler den Fremden ein und sich gleich mit ihm; im ersten Satz wird das „Ich“ mit dem Fremden gleichgestellt, im zweiten und dritten Satz wird der Fremde zur handelnden Figur. Zum anderen ändert sich die Erzähl-anordnung; der Ich-Erzähler erzählt, aber tritt in der Rahmenhandlung nicht mehr als „Ich“ auf, sondern als Fremder. Dadurch löst sich der Fremde vom Reporter oder Autor, der in Canindé ankommt, und wird eine unabhängig handelnde, in der dritten Person beschriebene Figur. Der Ich-Erzähler hat, wie im letzten Satz des Zitats ersichtlich, eine Innensicht in die Figur, und er weiss, was der Fremde denkt und fühlt.

Der Fremde nimmt sich ein Hotelzimmer, besucht den Saal der Wunder und macht einen Spaziergang durchs Dorf. Dabei trifft er auf eine Gruppe von Kindern, die ein Kistchen tragen, und bei dieser Begegnung werden die Handlungen der beiden ersten Kapiteln wie auch die Figuren des Fremden und des Ich-Erzählers zusammengeführt.

---

<sup>19</sup> Zum Umschlagbild von *Wunderwelt* siehe Kapitel 6.1 und die Abbildung auf Seite 2 dieser Arbeit.

<sup>20</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 10.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>22</sup> Ebd., S. 11.

Als sich die Gruppe näherte, schlenderte der Fremde an sie heran. Er stellte fest, daß das Kistchen mit Krepppapier geschmückt war und daß es keinen Deckel hatte, und ich, der Fremde sah: das Kistchen war ein Sarg, und darin lagst du, Fatima.<sup>23</sup>

Der Ich-Erzähler spricht Fatima hier erstmals direkt mit „du“ an, daraus und aus der Gleichsetzung des „Ich“ mit dem Fremden entsteht der Erzählmodus des Romans. Durch die Namensgebung und Ansprache wird Fatima getauft, und der Erzähler nimmt das tote Mädchen als Gegenüber, die Begegnung wird zum Auslöser für die imaginierte Erzählsituation. Mit diesem Kniff wendet sich der Erzähler nicht nur ans tote Mädchen, er spricht auch den Leser an und bezieht ihn durch die Anrede in seine Erzählung ein.

Der Roman besteht aus zwei Erzählebenen, die sich bei dieser Gegenüberstellung teilen. Die Rahmenhandlung erzählt, wie der Fremde Fatima trifft, dem Trauerzug auf den Friedhof folgt und der Beerdigung beiwohnt. Die Handlung wird chronologisch und in der personalen Perspektive erzählt, sie erstreckt sich über den ganzen Roman und schliesst ihn ab. In dieses Erzählgerüst sind nach Themen unterteilte Kapitel eingebaut, in welchen der Ich-Erzähler Fatima von ihrem Nordosten erzählt. Die Erzählform wird stetig variiert; es gibt Kapitel, in denen der Erzähler in der dritten Person von Fatima spricht: „Das war anders gewesen in jenem Jahr, da Fatima geboren wurde.“<sup>24</sup> In der Aussenperspektive berichtet er von den Umweltkatastrophen in den Jahren, da Fatima geboren wurde und gestorben ist, also von vergangenen Begebenheiten.

Im sechsten Kapitel wendet sich der Ich-Erzähler ans tote Mädchen und spricht Fatima respektive den Leser wiederum mit „du“ an: „Ob die Jahre gut oder schlecht gewesen wären [...], eines, Fatima, wärst du mit Bestimmtheit geworden, eine Wasserträgerin.“<sup>25</sup> Der Erzähler nimmt Fatima als rhetorisches Gegenüber und dichtet ihr das Leben an, das sie im Nordosten erwartet hätte. Fatima ist dabei nicht nur eine passive Zuhörerin, sie wird aktiv ins Geschehen miteinbezogen, wenn der Erzähler von einem imaginierten „Wir“ spricht, das ihn und Fatima umfasst. Der Ich-Erzähler erzählt vom gemeinsamen Zirkusbesuch mit Fatima, in dem das gleiche Stück gespielt wird wie in der Reportage „Die Seca“.<sup>26</sup> Der Monolog des Erzählers und seine Vorstellung des Zirkusbesuchs brechen erst ab, als Fatima nicht auf die Anrede reagiert: „Warum sagst du nichts, Fatima? Bitte, Fatima, sag doch was!“<sup>27</sup> Für einen Moment wird sich der Erzähler der Situation am Grab bewusst, und seine lebhafteste Vorstellung eines Zirkusbesuchs weicht der Realität eines verschmierten Zirkusplakats an einer Mauer.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 19.

<sup>24</sup> Ebd., S. 26.

<sup>25</sup> Ebd., S. 39.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 124f.

<sup>27</sup> Ebd., S. 127.

<sup>28</sup> Vgl. Romey Sabalius: *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremde und Vertrautheit*, S. 162. Es gibt mehrere solcher Kippmomente, an denen der Ich-Erzähler seine Vorstellung abbricht und sich der Szene am Grab bewusst wird; auf solche Textstellen wird in den Kapiteln 4.3 und 6.2 näher eingegangen.

## 2.3 Journalismus als Notizbuch zur Literatur

Der Zirkusbesuch und das Theaterstück aus der Reportage werden im Roman wieder aufgegriffen, aber von einem anderen Erzähler und mit einer anderen Aussage erzählt. Damit lässt sich dokumentieren, wie Loetscher das gleiche Erlebnis mehrmals und unterschiedlich erzählt, und dass ihm frühere journalistische Texte als Quellen und Material für sein literarisches Schreiben dienen.

Corinna Jäger-Trees zeigt in ihrem Aufsatz „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, welche Rolle Loetschers Reportagen für sein literarisches Schreiben haben und mit welchen Strategien er das journalistische Material umgestaltet und literarisiert. Unter anderem vergleicht sie die Makrostruktur der Reportage „Die Seca“ mit dem Roman und zieht zwei Schlüsse: Zum einen wird der chronologisch aufgebaute Reisebericht zu thematisch oder assoziativ miteinander verknüpften Kapiteln umgeschrieben, zum anderen wird die einheitliche Erzählperspektive der Reportage aufgebrochen, wodurch sich im Roman eine Heterogenität von Perspektiven findet.<sup>29</sup>

Wie sich die Sicht- und Erzählweise in der Reportage und im Roman unterscheidet, zeigt sich in den Berichten der Reise zur Statue und zum Sterbehaus von Padre Cicero. Die Reise wird in der Reportage von einem „Wir“ und in der Vergangenheit erzählt, die Statue und der Hügel werden aber objektiv und in der Gegenwart beschrieben.

Zu Füßen des Kolossalgebildes sind die Masse zu lesen, die Nase allein ist ein halber Meter gross. Die Fahrt auf den Hügel ist ein Gang auf einen Kalvarienberg, aber die Stationen der Passion machen nicht tote Kapellen, sondern lebende Bettler aus.<sup>30</sup>

Der Betrachter tritt hier nicht als Figur auf, er entpersonalisiert seine Erfahrungen und setzt sie in eine allgemeingültige Form. Im zweiten Satz werden die Leiden der Bettler ebenso gezeigt wie sich der Begriff des Kalvarienbergs erklärt, doch spielt der Vergleich auf einer sprachlichen Ebene. Das Erlebnis des Betrachters wird abstrahiert, seine persönliche Erfahrung dem Leser aber nicht vermittelt, sondern in einer Metapher festgehalten. Dies widerspricht der Vorstellung einer kurzen Notiz, um ein Thema festzuhalten, vielmehr wird hier ein Moment sprachlich aufwendig komprimiert und in den Kontext der Reportage gebracht. Der Erzähler fährt möglichst rasch an den Bettlern vorbei, denn nicht sie, sondern Padre Cicero ist Gegenstand der Erzählung.

Im Roman werden die Wahrnehmungen, die in dieser Metapher verdichtet sind, wieder emotional ausgeführt. Während in der Reportage die „Fahrt“ kurz andauert, gehen Fatimas Mutter und Tante zu Fuss auf den Hügel. Schon von weitem sehen sie die Krücken und nehmen während ihres Aufstiegs die Bettler bewusst wahr.

---

<sup>29</sup> Vgl. Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, S. 54-56.

<sup>30</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 27.

Einige Bettler versperren den Weg, indem sie ihre Krücken und Stecken quer darüber legen. Oder sie versuchen mit ihren Stücken die Vorbeigehenden anzutippen. So klettern die beiden Frauen über Hindernisse, sich immer tiefer in ihr frommes Murmeln versenkend. [...] Obwohl es nicht früh war, drängten sich die Bettler um die Plätze. Zwischen ihnen einer auf allen Vieren kriechend, die Fäuste mit Lappen umwickelt und an den Knien Lederschoner. Und ein anderer, sich am Boden abstoßend, schob ein Rollbrett nach vorn, auf dem sein beinloser Rumpf stand.<sup>31</sup>

Im Gegensatz zur Reportage, wo ein Vergleich alle Bettler einschliesst, wird die Wirkung hier dadurch erzielt, dass jeder Bettler einzeln wahrgenommen und beschrieben wird. Die Metaphorisierung, die zum Vergleich mit dem Kalvarienberg führt, wird rückgängig gemacht, und die darin zusammengefassten Eindrücke werden einzeln aufgeführt. Der Katalog der Bettler erstreckt sich über eine Buchseite, die Erzählzeit gibt also eine Vorstellung der erzählten Zeitspanne. Nachdem die beiden Frauen oben angelangt sind, „spazierten sie zwischen den steinernen Sandalen des Paterchens“<sup>32</sup>. Auch die abstrakte Information über die Grösse der Statue und der Nase wird hier durch ein Bild vermittelt, das durch die Verkleinerungsform des „Paterchens“ ironisch erscheint. Geht man von Jäger-Trees' These aus, dass Hugo Loetscher „seine journalistischen Arbeiten als Informationsgrundlage für den literarischen Text verwendet hat“<sup>33</sup>, zeigt sich hier eine erste Variante dieses Verfahrens. In der Reportage wird der Stoff formbedingt verkürzt und verdichtet, beim literarischen Erzählen wieder entpackt und am individuellen Schicksal von Fatimas Familienangehörigen erzählt.<sup>34</sup>

Das Vorgehen der Objektivierung und Personalisierung wiederholt sich in der Fortsetzung der Wallfahrt zu Padre Cicero. Der Besuch des Sterbehauses, des Museums und des Markts wird in der Reportage in einer neutralen Form geschildert, ebenso der Blick des Erzählers: „Man hat vom Hügel [...] einen weiten Blick in die verdorrten Felder hinein.“<sup>35</sup> Die Szenen werden stets auf die Dürre bezogen, die „Seca“ ist als Folie des Erzählens allgegenwärtig. Der themenfokussierte Blick des Reporters ist spürbar, wird aber in eine neutrale Perspektive gebracht. Fatimas Mutter und Tante blicken in *Wunderwelt* ebenfalls auf Juazeiro, aber die Szene ist in sich geschlossen und spricht nicht explizit von der Dürre. Erst als die Tante das verbliebene Geld zählt und ausrechnet, „was der Stoff und die Zutaten kosteten, damit die tote Fatima zu einem schönen Kleid komme“<sup>36</sup>, kehrt der Erzähler zurück zur Haupt- und Rahmenhandlung. Sowohl die Reportage als auch der Roman schildern die gleichen Szenen in unterschiedlicher Sprache, Perspektive und in anderem Kontext. Der journalistische Text ist nicht als

---

<sup>31</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 55

<sup>32</sup> Ebd., S. 56.

<sup>33</sup> Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, S. 57.

<sup>34</sup> In gleicher Weise werden in *Wunderwelt* Statistiken der sozialen Misere an Fatimas Schicksal dargestellt. Vgl. Romy Sabalius: *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremde und Vertrautheit*, S. 154.

<sup>35</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 27.

<sup>36</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 61.



funktionales Notizbuch des Reporters zu verstehen, die Beobachtungen werden bereits in eine erzählerische, sprachlich ausgearbeitete Form gebracht und nicht als skizzenhafte Notate zur Weiterverarbeitung festgehalten.<sup>37</sup>

Das Verfahren der Personalisierung und Situierung von Szenen ist nur eine der Möglichkeiten, die Reportagen literarisch fruchtbar zu machen. In *Wunderwelt* findet sich auch die umgekehrte Vorgehensweise davon, indem ein persönliches Erlebnis des Reporters in einer objektbezogenen Sichtweise wiedergegeben wird. In der Reportage erzählt das gemeinschaftliche „Wir“ der Reporter vom unnützen Wasser in Brasilien:

Die Fahrt zu Padre Geraldo bestätigte eine Überraschung. Als wir von Recife aus in den Nordosten einflogen, waren wir über das Flugbild erstaunt. Wir sahen immer wieder Seen, auch dort, wo wir eindeutig bereits über das Polygon der Trockengebiete flogen.<sup>38</sup>

In diesem Abschnitt werden Fakten in der persönlichen Wahrnehmung der Reporter wiedergegeben, die sich überrascht und erstaunt zeigen. Loetscher erzählt das Erlebte auf eine emotionale Weise; indem er seine Überraschung über das vorhandene Wasser ausdrückt, gewinnt der Text erstens an Glaubwürdigkeit, zweitens stellt sich der Erzähler auf den Wissensstand des Lesers und erscheint nicht besserwisserisch.

Auch im Roman gibt es Wasser, das unnütz verdampft: „Neben einigen Staubecken hockten Männer, und Kinder planschten darin.“<sup>39</sup> Hier fehlt allerdings die persönliche Betrachtung der Szenen und die Erfahrung des Erzählers. Die Staubecken werden in Interaktion mit Menschen gezeigt, doch der Leser hat keine emotionale Verbindung zu ihnen, die überraschende Tatsache dringt nicht durch das starke Bild durch. Hier findet, umgekehrt zum Gang auf den Kalvarienberg, eine Entpersonalisierung der Szene und des Erzählers statt, verstärkt durch die ironische Schilderung im Roman.

## 2.4 Padre Geraldo als journalistische und literarische Figur

Im mittleren Teil der Reportage besuchen die Reporter Padre Geraldo, der durch seine Handlungen wie auch durch seine Erzählungen eine andere Sicht auf die „Seca“ gibt. An seiner Figur sieht man die doppelte Rolle der Erzählerfigur („Wir“) als Betrachter beziehungsweise Zuhörer und als Erzähler der Reportage, wie folgendes Beispiel zeigt.

Und dann fragt er [Padre Geraldo] uns, ob wir wüssten, wie hier einer begraben wird? Die Angehörigen tragen den Toten in der Hängematte in die Kirche. Dort legen sie ihn in einen richtigen Holzsarg, und in diesem Holzsarg bringen sie ihn auf den Friedhof. Dort wird er wieder aus dem Sarg genommen und in einem Tuch im Grab versenkt. Der Sarg kommt in die Kirche für den nächsten Toten. [...]

---

<sup>37</sup> Loetscher nennt seine journalistischen Arbeiten „paradoxe Notizhefte, weil die Notate nicht kurz und skizzenhaft sind, sondern ausgebaute Artikel, von denen oft nur ein paar Sätze oder eine Metapher benutzt wurden.“ Zitiert nach Roger W. Müller Farguell: „Zu Hugo Loetscher und Niklaus Meienberg“, S. 161.

<sup>38</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 27.

<sup>39</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 30.

Während er noch erzählt, kommt ein Mädchen; aufgeregt bittet es den Padre, er möge das Auto ausleihen.<sup>40</sup>

Wenn Padre Geraldo „uns“ fragt und erzählt, wie in Brasilien einer begraben wird, so enthält dies wiederum eine doppelte Adressierung; erstens an die Reporter in der Gesprächsszene, zweitens an den Leser, der mitangesprochen wird. Während der Padre in indirekt wiedergegebener Rede spricht, ist man als Leser ebenso nah am Padre wie am Reporter und hört ihm zu, bis er vom Mädchen unterbrochen wird. Durch die Ankunft des Mädchens löst sich die intime Szene auf, das Erzählte wird nicht mehr inhaltlich wiedergegeben, sondern von aussen als Intervention dargestellt, der Erzähler macht einen Schritt zurück. Durchs Zuhören wird nicht nur Wissen weitervermittelt, auch die Gesprächsszene und die Gesprächspartner werden lebendig und anschaulich.

In *Wunderwelt* findet sich im Kapitel, in dem Fatimas Sarg vom Erzähler gelobt wird, ebenfalls ein Einschub über die Begräbnisrituale im Nordosten.

Deswegen gründeten sie [die Landarbeiter] Bauern-Ligen, damit ihre Mitglieder in einem Holzsarg auf den Friedhof kamen. Nur daß die Toten vor dem Grab umgebettet wurden, um den geliehenen Sarg dem nächsten wieder leihweise zu überlassen.<sup>41</sup>

Was Padre Geraldo in der Reportage erzählt, wird im Roman als eine historische und gesellschaftliche Information wiedergegeben, aber nicht aus dem Mund des Padre. Loetscher greift auf das zurück, was er in der Reportage erfahren und notiert hat, er extrahiert und delokalisiert es. Die Literarisierung geschieht umgekehrt zur Wallfahrt, eine persönliche Situation wird in einen anonymen Kontext versetzt. Der Inhalt des Gesprächs mit Padre Geraldo wird nicht in einer geschlossenen Szene wiedergegeben, sondern ohne den Gesprächsrahmen und ohne Verweis auf die Quelle. Die Reportage überliefert also nicht nur den originalen Gesprächskontext, sie dokumentiert auch, wie und wo Loetscher zu seiner Information gekommen ist.

Padre Geraldo steht in der Mitte der Reportage, er ist Betroffener und Zeuge der „Seca“, Einheimischer und Auswärtiger zugleich, seine Geschichte wird in filmischen Szenen erzählt. Wenn er beim Erzählen von einem Mädchen unterbrochen und nach dem Auto und Medikamenten gefragt wird, weist dies auf seine Rolle als Apotheker und Arzt hin. Beim Spaziergang durchs Dorf zeigt Padre Geraldo die Krankheiten und Nöte der Menschen. „Er holt ein Mädchen her und fährt ihm durchs Haar: lauter Narben, und Padre Geraldo ist stolz, dass er eine Pille fand, die hilft.“<sup>42</sup> Indem er über die Nöte und die Dürre spricht und sie an seiner Umgebung und den Menschen veranschaulicht, zeigen sich die Charaktereigenschaften des Padre, seine Zuwendung zu den Menschen und

---

<sup>40</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 27.

<sup>41</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 113.

<sup>42</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 29.

ihr Vertrauen in ihn. Loetscher schafft gleichzeitig ein Porträt der Dürre wie von Padre Geraldo. Durch seine starke Präsenz übernimmt er im Mittelteil der Reportage die Hauptrolle, während das „Wir“, gleich wie der Leser, zum Zuhörer degradiert wird. So entsteht eine Verbundenheit und Nähe zwischen dem Erzähler und Padre Geraldo, die ihn zu einer glaubhaften, einnehmenden Figur machen.<sup>43</sup>

Dies zeigt sich in jener Szene, in welcher Padre Geraldo sein Geheimnis offenbart. Er führt – in Worten oder in der Handlung, das bleibt unklar – den Reporter zum Fluss.

Unter einem Felsen im Wasser hat sich Padre Geraldo eine Flasche mit Schnaps versteckt.  
Wenn er sich in seine Bucht zurückzieht, liebt er es, einen zu heben.  
Lachend gesteht er: ohne diese Klausel hätte er es schon längst nicht mehr ausgehalten.  
[...] Es ist sonst schon nicht so ... und nun die Seca.<sup>44</sup>

Die Szene zeugt nochmals von der Vertrautheit zwischen Padre Geraldo und dem Erzähler, einen Moment lang hat man gar eine Innensicht in die Vorliebe des Padre, in seiner Bucht einen Schnaps zu heben. Durch das intime Geständnis wird nicht nur die Figur des Padre vielschichtig, das Lachen darüber zeigt auch seine Verzweiflung und Ohnmacht gegenüber der Situation im Nordosten. Die bisher stets indirekte Rede kippt zum Schluss gar in eine Art direkt wiedergegebene Rede, die Auslassungspunkte deuten eine Sprachlosigkeit an, auf Seite des Padre wie auf Seite des Erzählers. Mit den letzten Worten von Padre Geraldo kehrt der Erzähler zurück zum Gegenstand seines Textes, und er setzt seine Reportage fort, indem er der „Seca“ nachreist.<sup>45</sup>

Während in der Reportage die persönliche Begegnung mit Padre Geraldo zentral ist für die Authentizität der Figur, steht Geraldo im Roman in einer Reihe von religiösen Ratgebern wie Antonio und Lourenço. Die epische, bildstarke Erzählweise macht die Geschichte wie auch die Figur von Padre Geraldo zu einer religiösen Legende, wie sie die Bänkelsänger erzählen.<sup>46</sup> Seine Aufopferung für die Menschen des Nordostens wird ebenso gezeigt wie seine Machtlosigkeit gegenüber dem Elend dieser Region, doch die Auflistung seiner religiösen Taten bricht mit einem Gedankenstrich ab. Der Erzähler schildert Padre Geraldos Flucht, ähnlich wie in der Reportage. Der Padre reitet an einen „gottverlassenen Ort“ und klettert zum Wasserloch hinunter.

Unter einem Granitbrocken fischte er aus dem Wasser eine Flasche Ginever hervor, die ihm seine Verwandten seit Jahren zum Geburtstag schickten.  
Schon beim Geruch des Wacholders sah er die Blumenfelder seiner Heimat und drehten sich die Windmühlen seiner Kindheit.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Jeroen Dewulf geht noch einen Schritt weiter, indem er schreibt, „im Artikel erscheint Geraldo nicht als Figur, sondern als Mensch“. Vgl. Jeroen Dewulf: *Hugo Loetscher und die portugiesischsprachige Welt*, S. 31.

<sup>44</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 29.

<sup>45</sup> Vgl. ebd.

<sup>46</sup> Zu den religiösen Legenden der Bänkelsänger siehe Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

<sup>47</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 95.

Der Unterschied zwischen der Reportage und dem Roman liegt nicht im Inhalt der Szene, sondern in der Art, wie sie erzählt wird. Beide Textstellen beschreiben im ersten Satz in einer Aussensicht, wie Padre Geraldo die Schnapsflasche aus dem Wasser fischt, die ihm seine Verwandten seit Jahren zum Geburtstag schicken, was in der Reportage verschwiegen oder im Roman ausgeschmückt wird. Während der Reporter aber die Aussensicht beibehält und den Ausspruch des Padre zitiert, wechselt der Erzähler im Roman zu einer Innensicht. Diese ist als Merkmal der Literatur oder Literarisierung zu lesen und kommt in der Reportage nicht mit dieser Deutlichkeit vor. Ohne auf die konkrete Gesprächsszene zurückzukommen, schildert der Erzähler im Roman mit Bildern und Erinnerungen Padre Geraldos Rausch und seinen „wohligen Schnuppertod“<sup>48</sup>. Der Erzähler folgt dem Padre in seine Vorstellungswelt, die Flucht in die Erinnerungen und die Sprache führen, wenn der Padre es ohne Schnaps nicht mehr aushält, und der Erzähler nicht mehr anders davon erzählen kann, in eine „Wunderwelt“.

## 2.5 Personifikation und Literarisierung der „Seca“

Nachdem die „Seca“ in der Reportage am Schicksal der Landarbeiter sowie an der Person von Padre Geraldo aufgezeigt wird, folgt ein Teil über die Geschichte und Tradition der Dürre, der ohne Figuren auskommt, die Dürre jedoch selbst zu einer handelnden Figur macht. Die „Seca“ sei eine Katastrophe besonderer Art, schreibt Loetscher und erstellt ein Inventar ihrer Besonderheiten und Eigenschaften.

Sie tritt nicht plötzlich auf wie ein Erdbeben. Sie nimmt sich Zeit, sie lässt noch etwas regnen und etwas pflanzen; sie lässt die Leute an den Vorrat gehen und kommt erst nachher.

Sie schwillt nicht an wie eine Überschwemmung. Sie nimmt sich alle Freiheiten.<sup>49</sup>

Jeder der kurzen, einfachen Sätze beginnt mit einem selbstbewussten „Sie“, die „Seca“ wird dadurch zum handelnden Subjekt und personifiziert, was als Stilmittel in einem Tatsachenbericht überrascht. Wenn die Dürre sich Zeit lässt oder sich Freiheiten nimmt, sind das menschliche Eigenschaften, die ihr einen Charakter verleihen und einen Verfremdungseffekt bewirken. Die Personifikation wird hier zum Konzept, um über die „Seca“ zu berichten. Die Erzählhaltung wirkt sich in diesem Teil der Reportage auch auf die Sprache aus. Die Wiederholungen und Rhythmisierungen der „Sie“-Sätze sowie ihre Bildhaftigkeit sind literarische Stilmittel, die für Loetschers journalistisches Schreiben eher selten sind, wie Jäger-Trees in ihrem Aufsatz betont.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> „[...] und wenn er ihn [den Alkohol] im Blut fühlte, streckte er auf einem Felsen Arme und Beine weit von sich, in einem wohligen Schnuppertod, und sah in einen blauen Himmel, über den er als junger Mann tiefe Aufsätze geschrieben hatte.“ Ebd.

<sup>49</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 31.

<sup>50</sup> Vgl. Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, S. 56.



Zu den literarischen Stilmitteln in der Reportage gehören neben der Personifikation auch die überraschende Umkehrung der Perspektive. Anstatt die Anstrengungen der Regierung im Kampf gegen die Dürre zu beschreiben, werden die Mühen aus Sicht der „Seca“ geschildert, „für die es spannend sein [muss] zu verfolgen, wie die jeweilige Regierung auf sie reagiert.“<sup>51</sup> So gelingt es Loetscher, Fakten und Informationen über die „Seca“ lebendig und anschaulich zu vermitteln, und die Katastrophe nimmt ein vorstellbares Ausmass an, ohne dass sie verharmlost wird. Zum Schluss der Reportage wird nicht aus der Sicht der Bevölkerung oder des Erzählers, aber aus der Perspektive der „Seca“ Bilanz gezogen über die zwei Millionen Betroffenen: „Das ist für eine Saison eine beachtliche Leistung.“<sup>52</sup> Gerade in diesem Teil, wo Loetscher nicht als direkt implizierter Reporter anwesend ist, sondern als scheinbar unbeteiligter Erzähler und mit literarischen Mitteln berichtet, wird seine persönliche Haltung spürbar. Hinter dem Umkehrspiel verbirgt sich Spott und Wut über die wirkungslosen Massnahmen der Regierung und eine direkte Kritik an ihr. Loetscher wird in diesem Teil auch ironisch, wenn er über die positiven Effekte der „Seca“ schreibt: „Denn das muss man der Seca lassen; sie vergass nie die Dichter und verhalf Brasilien zu einer guten Literatur.“<sup>53</sup> Die ironische, angesichts der Katastrophe zynische Bemerkung kann auch selbstironisch verstanden und auf seine eigenen Werke bezogen werden, da Loetscher die „Seca“ in seiner Reportage wie in *Wunderwelt* selbst zum Thema seiner Literatur macht.<sup>54</sup>

Im vierten Kapitel des Romans wird vom Dürrejahr erzählt, in dem Fatima geboren wurde: „Die Dürre kam, seitdem sich die Großväter an die Großväter und deren Geschichten vom Es-war-einmal erinnerten.“<sup>55</sup> Loetscher setzt die Geschichte der „Seca“ in eine brasilianische Erzähltradition, um ihre Periodizität bildlich und anschaulich darzustellen. Die Bildhaftigkeit der Sprache erinnert an die Sprache in Märchen und Fabeln, und die Metaphern werden wörtlich genommen, zum Beispiel, wenn einer die Risse im Boden ernten will.<sup>56</sup>

Dabei greifen die Sprachbilder auf Fakten zurück, die teilweise in der Reportage über die „Seca“ vorkommen. So heisst es in der Reportage: „Als 1881 der erste Stausee gebaut wurde, meinte der damalige Kaiser, er werde den letzten Brillanten seiner Krone geben, damit es nie mehr zur Seca käme.“<sup>57</sup> Im Roman wird dieser sinnbildliche Ausspruch des Kaisers in die Tat umgesetzt: „[...] der Kaiser [griff] in die Schatulle und

---

<sup>51</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 31.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Zu diesem Interpretationsansatz vergleiche Adelaide Stooss-Herbertz und Lucie Stooss: „Bild und Gegenbild – Brasilien im Werk Hugo Loetschers“.

<sup>55</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 26.

<sup>56</sup> „Sperrig war der Boden; die Kruste kochte unter der Hitze, bis sie platzte. Zur Erntezeit waren nur noch Risse einzubringen, sofern einer da gewesen wäre, um sie einzusammeln. Es war, als sei die Erde auf den Boden gefallen und kaputt gegangen, in alle Richtungen verliefen sich die Sprünge.“ Ebd.

<sup>57</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 31.

rief: den letzten Brillanten werde er hergeben, damit nie mehr so etwas geschehe.“<sup>58</sup> Die poetische, bildstarke Sprache im Roman täuscht teilweise über den Gehalt der Sätze hinweg, die ohne Jahreszahlen, Namen und Orte ihren historischen Boden, aber nicht ihre Aussagekraft verlieren. Die „Seca“ führt hier weniger zu wirtschaftlichen Folgen als zu leeren Flaschenbäumen und stillstehenden Lokomotiven.

So wäre zu erwarten, dass Loetscher die „Seca“ auch im Roman personifiziert und die Geschichte aus ihrer Perspektive erzählt, wie er das in der Reportage macht. Es findet sich zwar eine Passage, wo die Personifikation der „Seca“ auf die Spitze getrieben wird<sup>59</sup>, doch wird sie im Roman nicht zum Konzept gemacht und die Perspektive im folgenden Satz wieder gewechselt. Loetscher hat in der Reportage eine literarische Form gefunden, doch im Roman übernimmt er weder ganze Sätze noch das Stilmittel. Der Umgang mit journalistischem Material ist in diesem Fall kein Collageverfahren, fürs gleiche Sujet suchte er in *Wunderwelt* eine neue Sprache und Erzählform.

Zum Schluss des Romankapitels erzählt Loetscher von der „Seca“ im Jahr, da Fatima geboren wurde. Die Jahre decken sich zeitlich nicht, doch greift er hier auf die Situation zurück, die er im ersten Teil der Reportage angetroffen und beschrieben hat. Beispiele dafür sind die nutzlosen Stauseen, die Soldaten, welche Lebensmittel verteilen und Geschäfte bewachen, die Aufstände und die Arbeitsfronten<sup>60</sup>. In der Reportage erzählt das „Wir“ von Reporter und Fotograf: „Bevor wir an die eigentlichen Arbeitsstellen der ‚frente do trabalho‘ [Arbeitsfronten] kommen, sehen wir die ersten Lager.“<sup>61</sup> Im Roman findet sich die gleiche Stelle aus Sicht eines nicht präsenten Beobachters: „Es wurden Arbeitsfronten aufgetan, irgendwo in der Region entstanden Camps, wo Männer, getrennt von ihren Familien, in irgendeiner Richtung eine Straße zu bauen begannen.“<sup>62</sup> Die Schlüsse aus der Reportage werden hier verdichtet und teilweise übertrieben, an anderer Stelle werden konkrete persönliche Erfahrungen des Reporters zu illustrativen Bildern umgeformt. In der Reportage heisst es, die „Seca“ könnte ans Futter fürs Vieh<sup>63</sup>, während im Roman „die Ziegen nicht mehr [wussten], wo hinauf sie klettern sollten, sie standen schon oben auf den Felsen und knabberten an den Steinen.“<sup>64</sup> Die Visualisierung zeigt Loetschers Versuch, in einem Vokabular für ein Kind zu erzählen, welches die Realität abbildet, aber nicht in einer informativen Reportage, sondern in einem sprachlichen Bilderbuch, wie es *Wunderwelt* in diesem Teil ist.

---

<sup>58</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 27.

<sup>59</sup> „Sie [die Seca] blätterte routinierter in immer genaueren Untersuchungen [...] und freute sich jedesmal über das trockene Papier, auf dem so viel von ihr zu lesen war.“ In: Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 29.

<sup>60</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 22 und *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 29-32. Zu den nutzlosen Stauseen siehe auch das Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

<sup>61</sup> Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 22.

<sup>62</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 31.

<sup>63</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 31.

<sup>64</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 30.

### 3 „Literatur von der Schnur“

Der Bericht „Literatur von der Schnur“ erschien am 2. Mai 1971 im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung* als Einführung zu einem brasilianischen Theaterstück, welches wenige Tage zuvor am Schauspielhaus Zürich aufgeführt wurde und das sich auf die Volksliteratur des brasilianischen Nordostens, eben die „Literatur von der Schnur“, stützt. Hugo Loetscher beschreibt in seinem „Bericht“ scheinbar objektiv die Tradition der Bänkelsänger und erzählt beispielhaft die Geschichten von Padre Cicero und dem Räuber Lampião. Im ersten Teil dieses Kapitels zeige ich auf, wie Loetscher die Tradition und die sprachlichen und inhaltlichen Stilmittel der Schnur-Literatur definiert. Im zweiten und dritten Teil soll untersucht werden, wie er die festgelegte Poetik im Bericht gleich umsetzt und in *Wunderwelt* die „unglaublichen Geschichten“ mit den Stilmitteln der Bänkelsänger erzählt, zu denen Ironie und Wortspiele gehören.

#### 3.1 Tradition und Stilmittel der Bänkelsänger

Der Zeitungsartikel „Literatur von der Schnur“ trägt den Untertitel „Ein Bericht aus dem brasilianischen Nordosten“. Es handelt sich um die gleiche neutrale Bezeichnung wie in der Reportage „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, doch die Form der beiden Texte unterscheidet sich. Anders als in „Die Seca“, wo Loetscher als Erzähler und Reporter auftritt und mit dem Fotografen eine Erzählgemeinschaft („Wir“) bildet<sup>65</sup>, tritt der Erzähler hier nicht im Text auf. Er berichtet scheinbar objektiv und distanziert und ist als Figur nicht in die Handlung involviert. Der Bericht über die „Literatur von der Schnur“ ist, mit der Einführung und dem Bezug zum aktuellen Theaterstück, klar dem Feuilleton und Kulturteil einer Zeitung zuzuordnen, die Verortung im brasilianischen Nordosten lässt jedoch darauf schliessen, dass Loetscher die Schnur-Literatur nicht nur mit einem literatur- und kulturwissenschaftlichen, sondern auch mit einem soziologischen und geografischen Interesse betrachtet.

Dies zeigt sich bereits zu Beginn, als er den Ursprung des Begriffs und der Tradition der „Literatur von der Schnur“ auf dem Marktplatz sucht.

Dieses Vorlesen kann zu richtigen theatralischen Auftritten führen, zur Dramatik des „Wollt Ihr hören die Geschichte, die schaudernd ich Euch berichte“, im Singsang, durch das Lied und oft mit Musik.<sup>66</sup>

Einerseits durch die Beschreibung der Stimmung und der Stilmittel, andererseits mit dem zitierten Reim wird gezeigt, wie die Bänkelsänger ihre Erzählungen beginnen. Der Reim eröffnet den Hauptteil des Berichts, und am Ende des Artikels findet der Auftakt

---

<sup>65</sup> Zur Erzählsituation in „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“ siehe Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

<sup>66</sup> Hugo Loetscher: „Literatur von der Schnur“. Ein Bericht aus dem brasilianischen Nordosten“, S. 51.

seine stilistische Entsprechung im Schlussreim, mit welchem der Bänkelsänger die Erzählung beendet, seinen Hut nimmt und die Runde macht.<sup>67</sup> Loetscher erschafft im Text eine Marktsituation, wo die Bänkelsänger auftreten und über sie berichtet wird, ohne dass der Erzähler oder der Leser diesem imaginierten Markttreiben als Figuren beiwohnen. Der Text erhält dadurch die Struktur eines Bänkellieds, die Begrüssung und Verabschiedung bilden den Rahmen für den Bericht und richten sich an den Leser. Loetscher wendet sich damit in einem erzählerischen Gestus an die Leserschaft des Feuilletons. Allerdings wird die Szene durch Beschreibung und Erklärungen geschaffen, wie Jäger-Trees betont, und nicht durch die Nachstellung einer Bänkelsängerszene.<sup>68</sup>

Die Bänkelsänger sprechen im Hauptteil des Berichts nicht mehr in direkter Rede. Loetscher reflektiert ihre Tradition und ihre Stilmittel und beschreibt die Poetik der Bänkelsänger und die Merkmale der „Literatur von der Schnur“. Erst im zweiten Teil des Berichts, wenn er von Padre Cicero erzählt und die Verse über Lampião zitiert, werden die theoretischen Erkenntnisse beispielhaft angewandt und in Szene gesetzt. Zwei der Qualitäten der Bänkellieder sind die Musikalität und die Dramatik. Zum einen äussern sie sich in der Vortragsweise: Die Texte werden gesungen, mit Musik begleitet und als Theater aufgeführt. Zum anderen ist die Sprache eine mündliche, da sie auf eine gesprochene Literatur und das direkte Geschichtenerzählen zurückgeht.<sup>69</sup> Loetscher erklärt dies mit der hohen Analphabetenrate, der Abgeschiedenheit der Region und der mündlichen Überlieferung der Geschichten, und er definiert die Stilmittel der Bänkellieder, welche durch diese Umstände bedingt sind.

„Die Sprache, die [in den Bänkelliedern] verwendet wird, ist ein merkwürdiges Gemisch von Kunstsprache und Alltagsrede“<sup>70</sup>, schreibt Loetscher. Diese Vermischung zeigt sich in zitierten Versen über Lampião, wo einfache und derbe Wortwechsel in eine lyrische Form gebracht und übers Kreuz gereimt werden. Der Kontrast zwischen der volksnahen Sprache und der Reimform wirkt komisch, die Verse werden eingängig.

Doch Lampeão: Sei kein Sänger  
Von einem Heiligen, Du Klotz.  
Du bist nur Lohnempfänger.  
Ich bleibe hier zum Trotz.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 52. Dieses Bild kann auch als Anspielung auf Loetschers Schreiben als freischaffender Journalist verstanden werden, als welcher er am Ende des Textes den Hut nimmt und die Runde macht. Siehe dazu den Kommentar zum Zitat über die „unglaubliche[n] Geschichten, solche, die die Herren von den Zeitungen nie berichten, weil sie fest angestellt“, S. 24 dieser Arbeit.

<sup>68</sup> Vgl. Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, S. 54.

<sup>69</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Literatur von der Schnur“. Ein Bericht aus dem brasilianischen Nordosten“, S. 51.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Ebd., S. 52. Loetscher verwendet in diesem Zitat und dem Bericht über die „Literatur von der Schnur“ die alternative Schreibweise ‚Lampeão‘, in späteren Reportagen und in *Wunderwelt* schreibt er ‚Lampião‘. Die Übersetzung aus dem Portugiesischen in eine deutsche Vers- und Reimform stammt wohl von Loetscher.



Entsprechend der alltäglichen und regionalen Sprache wird auch die Bildwelt aus dem Alltag geholt. Zum einen finden bestehende Metaphern der Volkssprache Eingang in die Bänkellieder und in Loetschers Erzählsprache, zum anderen sind die Sprachbilder und Vergleiche durch die Umgebung, hier den Nordosten, inspiriert. Loetscher schafft ein solches Bild in seinem Artikel, wenn er die Bänkellieder als eine Literatur beschreibt, „die in den Wind gesprochen, die aber immer mehr von der Druckerpresse aufgefangen wird.“<sup>72</sup> In diesem Bild zeigt sich wiederum eine Parallele zu Loetschers Schreiben fürs Feuilleton und der fingierten Mündlichkeit in einem abgedruckten Text.

Eine weitere Tonart der Schnur-Literatur ist ihr Humor. Die Geschichten von den Räubern und Wundertätern enthalten Pointen und derben Humor, wie in den Versen von Lampião. Loetscher führt in seinem Bericht eine feinere humoristische Klinge, wie anhand der Stelle mit den Bänkelsängern und dem freischaffenden Schreiber gezeigt wurde, der am Ende des Artikels seinen Hut nimmt und die Runde macht. Doch nicht nur der Inhalt, auch die Sprache, in der die Balladen erzählt werden, sei komisch und unterhaltsam, schreibt Loetscher: „Dem kommen in der Sprache das portugiesische Erbe der Ironie und des Witzes zugut und die brasilianische Freude am Wortspiel und Wortumdrehen.“<sup>73</sup> Die Ironie findet sich auch im Bericht selbst, wo Padre Ciceros Geschichte mit ihren Widersprüchen und Wundern nur mit Ironie erklärbar ist.<sup>74</sup> Diese Ironie entstammt allerdings nicht den Bänkelliedern, es ist Loetscher, der diese kritisch hinterfragt und ironisch kommentiert. Das Wortspiel und die Wortumdrehungen spielen auf einer sprachlichen Ebene, etwa in den Endreimen der Verse oder in Geschichten mit Vertauschungen und Missverständnissen.

Nach diesen sprachlichen Charakteristiken zeigt Loetscher in seinem Bericht die Weite der Themen in den Bänkelliedern auf und unterteilt sie in verschiedene Gruppen. So unterscheidet er zwischen religiösen Balladen, Räubergeschichten, Beschimpfungen, Fabeln und Geschichten über Alltagsprobleme und den Alltag im Nordosten.<sup>75</sup> Trotz ihrer thematischen Weite berichten alle Geschichten von einer Wirklichkeit, welche das brasilianische Publikum kennt, beispielsweise von der Dürre und der Emigration. Auch die Geschichten von Padre Cicero und Lampião sind durch die ärmlichen Verhältnisse im Nordosten geprägt. Diese stossen die Zuhörer in die Erwartung fantastischer Geschichten, Retter und Rebellen, wie Loetscher zum Schluss des Berichts festhält:

Denn diese Literatur gibt dem brasilianischen Nordosten Präsenz für alle Probleme und Sorgen, für alle Hoffnungen und Schrecken, seine Figuren und Phantasien. Man kann die

---

<sup>72</sup> Ebd., S. 51.

<sup>73</sup> Vgl. ebd.

<sup>74</sup> „Sein Ruhm wuchs so sehr, daß nichts mehr gegen ihn vorgebracht werden konnte, nicht einmal die Wahrheit.“ Oder: „Aber es geschah auch mit ihm ein Wunder. Er, der sich nichts schenken ließ, hinterließ einen beachtlichen Land- und Hausbesitz, als er starb.“ Beide ebd.

<sup>75</sup> Vgl. ebd.

Literatur als einen in Reim und Vers gebrachten Katalog aller Erfahrungen und Erwartungen dieses Territoriums nehmen, als eine Vorstufe zur Trivialsoziologie.<sup>76</sup>

Gleich wie die Schnur-Literatur von den sozialen Problemen des Nordostens und den Sorgen seiner Bewohner berichtet, macht dies Loetscher, wenn er über die „Literatur von der Schnur“ schreibt. In seinem Bericht über die Tradition, die Erzählweise und die Geschichten der Bänkelsänger geht es nicht nur um eine Literatur- und Kulturform, es geht vor allem um die indirekte Darstellung einer gesellschaftlichen Situation. So ist der Bericht über die „Literatur von der Schnur“ sowohl als ein Bericht *aus* wie auch *über* den brasilianischen Nordosten zu verstehen. Loetscher erkennt, dass sich anhand der Schnur-Literatur die Probleme Brasiliens aufzeigen und für den Leser erschliessen lassen, er entdeckt in der Tradition der Bänkelsänger aber auch eine Möglichkeit, um mit ihrer Erzählweise und ihren Stilmitteln selbst aus dem Nordosten zu berichten.

### 3.2 Unglaubliche Geschichten aus der „Wunderwelt“

Natürlich ist der Roman in seinem Aufbau um einiges komplexer als die Heftchen von der Schnur, doch gibt es viele inhaltliche, formale und sprachliche Eigenschaften, die beide miteinander teilen. *Wunderwelt* ist ein Buch von Loetschers Erfahrungen im Nordosten Brasiliens und erzählt von den Problemen, Sorgen, Hoffnungen, Schrecken, Figuren und Phantasien dieser Region, wie dies auch die Bänkelsänger machen. Der Erzähler spricht zum einen zu Fatima und erzählt ihr von ihrer Heimat, die sie nie kennen gelernt hat; zum anderen wendet er sich an einen europäischen Leser, der mit dieser Kultur ebenfalls unvertraut und auf dem Wissensstand eines Kindes ist.

Deutlich zeigt sich diese verwandte Erzählweise im Romankapitel 20, wo der Ich-Erzähler Bänkelsänger aufbietet und diese auf dem Friedhof von Canindé ihre Balladen vortragen. Das Kapitel beginnt, indem die Sänger ihre Geschichten ankündigen:

Wollt Ihr hören die Geschichten, die wir schauernd Euch berichten:

Die Geschichte von der Frau, welche nach ihrem Tod zum Transistor nackt vor Männern tanzte, unter denen sich auch ein Gouverneur befand.

Oder lieber die von dem Burschen, der ein Schwein liebte und der sich die Füße ablief, als er für seine Kinder Taufpaten suchte – wer die Adresse möchte, kann sie haben.<sup>77</sup>

Der Reim des Bänkelsängers, der im Zeitungsartikel zum Hauptteil einleitet, ist hier in die Mehrzahl gesetzt; sowohl die Sprecher als auch die Geschichten sind mehrere. So entsteht die Vorstellung einer Gruppe von Bänkelsängern, die sich gegenseitig ins Wort fallen, die Zeilenumbrüche könnten jeweils für einen Stimmenwechsel stehen. Diese Art von Mehrstimmigkeit würde die Widersprüche oder Einwände erklären, wie sie in

---

<sup>76</sup> Ebd., S. 52.

<sup>77</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 131.

den Geschichten über Lampião vorkommen.<sup>78</sup> Indem die Bänkelsänger ihr Publikum direkt ansprechen, in die Geschichten miteinbeziehen und mit dem Teller herumgehen, wird auch der Leser angesprochen, er partizipiert am Geschehen und den Erzählungen. Die rhetorische Frage nach der Adresse soll die Wahrhaftigkeit der Anekdote bezeugen, gleich wie die Bänkelsänger im Bericht „Kain c/o Hölle“ als Referenz angeben.<sup>79</sup>

Die Ankündigungen der Geschichten sind ein typisches Element der Bänkellieder. Sie steigern die Spannung und die Erwartungen, indem sie dem Publikum bereits eine Vorstellung des Inhalts geben und den Witz aufbauen. Die Geschichten von der Frau, die zum Transistor tanzte, und vom Burschen, der ein Schwein liebte, gehören in die Kategorie der Sensationsberichte, ihnen folgen Geschichten von Menschen, Tieren und Wundern, vom Himmel und vom Teufel, über die Armut, aus der Bibel und schliesslich Räubergeschichten. Viele der erzählten Geschichten in *Wunderwelt* basieren auf dem Zeitungsartikel, wie die „Geschichte von den zwei Negerinnen mit der Frisur und mit nur einer Brust“, was wieder die Funktion des Journalismus als ein Notizbuch zeigt, wobei die Geschichte im Roman verkürzt und variiert werden.<sup>80</sup>

Die Themen und Figuren der „Literatur von der Schnur“ finden sich nicht nur im Kapitel der Bänkelsänger, sie bilden den Themenkatalog für den ganzen Roman. Religiöse Gegenstände sind etwa die Pilgerfahrt zu Padre Cicero<sup>81</sup> oder das Kapitel über das Neue Jerusalem<sup>82</sup>, Räubergeschichten finden sich in den Bänkelliedern von Antonio Silvino, Jesuinho Brilhante und Lampião<sup>83</sup>, und viele der Alltagsgeschichten werden in der Tradition der Schnur-Literatur erzählt. Loetscher schaut bei den Bänkelsängern ab, wie und in welcher Form sie von sozialen Problemen berichten, und übernimmt diese Erzählweise in seinem Roman auch für andere Kapitel und Themen. Der Versuch, dem brasilianischen Nordosten Präsenz zu geben und ihn einem europäischen Leser näher zu bringen, entspricht auch Loetschers Intention beim Schreiben von *Wunderwelt*.<sup>84</sup> Seine Literatur spricht, gleich wie die im Bericht vorgestellte Volksliteratur, von einer traurigen Wirklichkeit, wobei er als Erzähler nach den Wundern Ausschau hält.

---

<sup>78</sup> Zur Widersprüchlichkeit und gepflegten Mystifizierung von Lampião siehe Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

<sup>79</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Literatur von der Schnur“. Ein Bericht aus dem brasilianischen Nordosten“, S. 52.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 51 und Hugo Loetscher: *Wunderwelt*, S. 132. In Loetschers Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv finden sich zudem acht Heftchen „von der Schnur“, darunter die „Geschichten von den zwei Negerinnen“ und mehrere von Lampião, die ihm sowohl für seinen Bericht wie für *Wunderwelt* als Vorlage dienten und die er als Ausgangspunkt für seine Nacherzählungen nahm. Ein Vergleich mit den übersetzten Heftchen findet sich bei Jeroen Dewulf: *Hugo Loetscher und die „portugiesischsprachige Welt“*, S. 177-182.

<sup>81</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 54-61.

<sup>82</sup> Ebd., S. 89-95.

<sup>83</sup> Ebd., S. 137-142.

<sup>84</sup> In seinen Poetikvorlesungen schreibt Loetscher zu *Wunderwelt*: „Indem dieser Ich-Erzähler sich an ein Kind richtet, wird auch die Erzähllage für den Leser bestimmt, einen deutschsprachigen, beziehungsweise einen zentraleuropäischen. Von diesem darf der Autor annehmen, daß er vom brasilianischen Nordosten keine Ahnung hat. Doch gerade einem solchen Leser möchte der Autor diese Region, wie man zu sagen pflegt, näherbringen.“ In: Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*, S. 143.

Neben diesem erzählerischen Engagement nehmen in den Erzählungen der Bänkelsänger die Wunder eine wichtige Rolle ein. Zum einen steht dieser Begriff für die religiösen Wunder, wie die Taten von Padre Cicero, die Pilgerreisen oder der Saal der Wunder; zum anderen wird mit dem Begriff auf eine ironische Weise all das erklärt, was unglaublich, undurchschaubar oder unerklärbar erscheint. Zu Beginn des 20. Romankapitels spricht einer der Bänkelsänger:

Unglaublich die Geschichten, aber was für Geschichten sollen denn sonst in einer Wunderwelt wie der unseren passieren, wenn nicht unglaubliche Geschichten, solche, die die Herren von den Zeitungen nie berichten, weil sie fest angestellt sind.<sup>85</sup>

Die „Wunderwelt“ ist hier die Welt der Bänkelsänger, ihre unglaublichen Geschichten stehen der ärmlichen Realität des Nordostens gegenüber, aber sie spielen in derselben Welt. Die Geschichten erzählen indirekt von den sozialen Problemen des Nordostens, wie die Zeitungsreporter dies nicht gemacht hätten. Damit spielt Loetscher auf die bescheidene Berichterstattung in den 60er Jahren an, als Tageszeitungen nur einen Korrespondenten für ganz Lateinamerika beschäftigten.<sup>86</sup> Die Aussage kann auch selbstironisch verstanden werden, da Loetscher in der *Neuen Zürcher Zeitung* selbst über die Bänkelsänger und ihre unglaublichen Geschichten berichtet. Indem er sich in die Tradition der Bänkelsänger stellt, wird er in seiner Funktion als freier Journalist und vor allem als Schriftsteller selbst ein Bänkelsänger.

Das Kapitel über die Bänkelsänger kann als eine Hommage an ihre Literatur gelesen werden. Loetscher beschreibt in seinen Poetikvorlesungen, wie er aus den vielen Bänkelliedern „ein einziges, ein neues, sein eigenes Bänkellied“ macht, indem er die Lieder einerseits zitiert und sie andererseits verändert und weiterschreibt.<sup>87</sup>

### 3.3 Portugiesische Ironie und brasilianische Wortspiele

Nicht nur die Themen, auch die Sprache in *Wunderwelt* ist stark beeinflusst durch die Bänkelsänger. Ein Beispiel dafür findet sich im Kapitel über das „Wirtschaftswunder“. Hier spricht der Ich-Erzähler direkt zu Fatima und erzählt vom „Wunder“, das anderswo in Brasilien stattgefunden hat, an ihrem Hinterland aber vorbeigegangen ist.

Ein Wunder, das von wunderbaren Vorkommnissen begleitet ist, die nie durchschaubar sind, auch wenn sie noch zu erklären wären, auf alle Fälle mehr als bloßer Zauber oder fauler Trick: Ganze Ländereien mit Vieh, Baumwolle und Kaffee verschwinden in der Tasche eines einzigen Mannes.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 131.

<sup>86</sup> Vgl. Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, S. 58.

<sup>87</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*, S. 91.

<sup>88</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 84.

Indem diese „wunderbaren Vorkommnisse“ einem Kind erzählt werden, dem sie unerklärbar sind, erscheinen sie in der Erzählung als „Wunder“. Das Spezielle dieser Erzählform ist, dass die „Wunder“ nicht aus der Perspektive eines Kindes erzählt werden, sondern aus der Sicht eines Erwachsenen, der die Vorkommnisse versteht, sie dem Kind aber in einer bildhaften Weise und in dessen Vokabular erklärt.<sup>89</sup> Wenn nun ein Erwachsener von diesen Vorkommnissen liest, erscheint ihm die bildhafte Erzählweise höchst ironisch und verdächtig. Immer wieder gelangt der Erzähler mit seinen Erklärungen an einen Punkt, an dem er, für Fatima logisch und für den erwachsenen Leser ironisch, festhält: „Es muß ein Wunder sein.“<sup>90</sup> Die Wunder entstehen durchs Erzählen und durch die Ironie, einem Stilmittel der Schnur-Literatur. Sie werden nicht in einer Wirtschaftssprache beschrieben, sondern durch Bilder und Vergleiche mit Fatimas ärmlichem Brasilien. Hinter der ironischen Perspektive und dem Spott, der dem Mann gilt, der ganze Ländereien in seiner Tasche verschwinden lässt, verbirgt sich eine Kritik am „Wirtschaftswunder“ in Brasilien.<sup>91</sup>

Der Charakter der Ironie besteht laut Loetscher darin, etwas anderes zu meinen als zu nennen.<sup>92</sup> Diese Absicht versteht ein Zuhörer oder Leser aber nur, wenn er ein Vorwissen oder ein Verständnis von ausserhalb des Textes mitbringt. Kinder können Ironie oft nicht erkennen; in diesem Fall nimmt Fatima Bilder und Sätze wörtlich, die ein gebildeter europäischer Leser ironisch versteht. Mit dieser ironischen Brechung ist auch der Romantitel *Wunderwelt* zu verstehen, wie Romey Sabalius hervorhebt.<sup>93</sup> Zum einen ermöglicht dies dem Erzähler, eine Kritik auszuüben, die nur seine Leserschaft, nicht aber die imaginierte Zuhörerschaft versteht; in dieser Funktion ist Ironie ein inhaltliches Verfahren. Zum anderen zeigen sich durch die Ironie Doppelbödigkeiten und Mehrdeutigkeiten der Sprache, wodurch sie ein sprachliches Stilmittel wird. Das Wort „Wunder“ wiederholt sich im Kapitel über das „Wirtschaftswunder“ ständig, auch das ein Merkmal der Sprache der Bänkelsänger. Die Wiederholungen geben dem Begriff eine ironische Note, zumal er in verschiedenem Kontext verwendet wird.

Zusammen mit der einfachen und alltäglichen Sprache und dem Jargon vom Land verlagert Loetscher ein ganzes Denkmodell in die Grossstadt, was dazu führt, dass „kein Paterchen den Segen [erteilte]; wenn jemand segnete, waren es die Direktoren der Welt und Halbweltbanken.“<sup>94</sup> Auch dieses Bild der Direktoren ist nicht Ausdruck von Unverständnis, durch die bewusste und ironische Verstellung und Verzerrung blitzt

---

<sup>89</sup> Auf gleiche Art verändert sich das Vokabular in den Räubergeschichten, siehe Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

<sup>90</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 84.

<sup>91</sup> Indem der Begriff des „Wirtschaftswunders“ wörtlich verstanden wird, entsteht aus der Wunder-Metapher eine Wunder-Ironie. Vgl. Jeroen Dewulf: *Hugo Loetscher und die „portugiesischsprachige Welt“*, S. 160.

<sup>92</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*, S. 95.

<sup>93</sup> Vgl. Romey Sabalius: *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremde und Vertrautheit*, S. 155.

<sup>94</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 83.

hier Spott auf, verstärkt durch die Wiederholung der Welt und der Halbweltbanken. „Herr, wir sind deiner Kredite würdig. Steh uns bei in unserem täglichen Kampf um die Amortisation.“<sup>95</sup> Im Segen der Direktoren ist der Spott deutlich zu hören, dazu kommt die „brasilianische Freude am Wortspiel und Wortumdrehen“, wie Loetscher das in seinem Bericht nennt. Die religiösen Werte werden ersetzt durch Begriffe aus der Wirtschaft, was kritisch auf die Kommerzialisierung und Industrialisierung anspielt. Das Vertauschen oder Umdrehen von Wörtern schafft einen komischen Effekt, wenn städtische Begriffe in die ländliche Sprache und Vorstellungswelt eingefügt werden.

Schlangen rollen am hellichten Tag durch die Straßen, und die Fussgänger scheuen zurück. Schlangen, die nicht kriechen, sondern auf Rädern fahren, die nicht zischen, sondern hupen und welche die Giftzähne nicht vorn haben, sondern hinten beim Auspuff.<sup>96</sup>

Loetscher nimmt die Metapher der Blechschlange wörtlich und spielt verschiedene Wörter und Gefahren daran durch. Diese Annäherung durch die Sprache ergibt eine Art modernes Märchen oder Fabel, wie es zum Repertoire der Bänkelsänger gehört. Auch im Bericht über die „Literatur von der Schnur“ werden Märchen oder Fabeln erzählt, beispielsweise die vom Hund, der Englisch, und von der Katze, die Französisch spricht.<sup>97</sup> Die Beispiele und Bänkellieder im Bericht wirken aber funktional und illustrieren den Katalog an Erzählformen, während die Wortspiele in *Wunderwelt* vielmehr der tatsächlichen Fabulierlust und Sprache des Erzählers entspringen.

Das Kapitel über das „Wirtschaftswunder“ wird durch den Ich-Erzähler vorgetragen, und Fatima wird direkt angesprochen. Nicht nur der ironische Umgang mit der Wunder-Thematik, auch die Anrede und Einbezugnahme des Zuhörers entspricht der Tradition des bänkelsängerischen Vortrags. Nach und nach löst sich die konkrete Situation mit dem Ich-Erzähler und Fatima auf, im nächsten Romankapitel wird nicht mehr von „deinem Canindé“, sondern von „Fatimas Hinterland“ gesprochen.<sup>98</sup> Der Interpretationsansatz, dass Loetscher in seinem Roman die Schnur-Literatur als Vorbild nimmt, verdeutlicht sich in der Hörfolge *Tod in der Wunderwelt*, wo die Geschichten und Einwurfe des Bänkelsängers die Rahmenhandlung bilden. Das Kapitel über das „Wirtschaftswunder“ in Brasilien wird, in der zweiten und dritten Fassung der Hörfolge, nicht zufälligerweise vom Bänkelsänger gesprochen.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Ebd., S. 86.

<sup>97</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Literatur von der Schnur“. Ein Bericht aus dem brasilianischen Nordosten“, S. 52 und *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 51.

<sup>98</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 83 und S. 89.

<sup>99</sup> Vgl. Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (3. Fassung), S. 11. Zur Rolle des Bänkelsängers in der Hörfolge siehe Kapitel 7.2 dieser Arbeit.



## 4 „Ein Porträt des Räubers Lampião“

„Ein Porträt des Räubers Lampião“ erschien am 24. Mai 1975 in der Wochenendbeilage der *Neuen Zürcher Zeitung*. Das Porträt bietet sich zum Vergleich mit *Wunderwelt* an, da im Porträt wie im Roman aus verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlicher Sprache der gleiche Stoff behandelt wird. Loetscher erzählt im dreiseitigen Porträt von Lampião mehr als eine Räubergeschichte und versucht, die Figur von Lampião aus ihrem gesellschaftlich-historischen Konnex heraus zu verstehen und zu erklären, wie er zum Schluss des Artikels schreibt.<sup>100</sup> Dieses Verstehen bedingt eine Distanz zur untersuchten Figur, immer wieder tritt Loetscher einen Schritt zurück und betrachtet Lampião unter einem anderen Aspekt. Diese kritische Erzählstrategie unterscheidet das Porträt vom Roman, in dem die Bänkelsänger mehrstimmig von Lampião berichten, ohne dass ihre Geschichten vom Erzähler reflektiert werden. Ein weiterer Unterschied betrifft die Sprache und das Vokabular, mit denen Loetscher im Roman und im Porträt die gleichen Geschichten erzählt. Zu Beginn dieses Kapitels soll zudem die Funktion der Fotografien untersucht werden, die den Zeitungsartikel illustrieren und auf den drei Seiten mehr Raum einnehmen als der Text.

### 4.1 Postkarten mit abgeschnittenen Räuberköpfen

Bevor man von ihm liest, sieht man ihn. Auf der ersten Seite des „Porträts des Räubers Lampião“ sind zwei schwarz-weiße Fotografien abgedruckt; die eine zeigt Lampião auf einer alten Aufnahme, die andere eine Statue des Räubers. Auf beiden Bildern trägt er Patronengürtel über der Brust, einen Lederhut mit aufgenähten Münzen und eine Brille, man erkennt den Fotografierten in der Statue leicht wieder. Diese typischen Insignien der „Cangaceiros“, der brasilianischen Banditen, werden auch im Textteil des Porträts beschrieben. Wenn Lampião zu einer Statue geschnitzt wird, durchläuft er einen ähnlichen Prozess, wie wenn er in einer Erzählung oder einem Text beschrieben wird, die Erkennungsmerkmale sind die gleichen. Die beiden Abbildungen im Porträt belegen und veranschaulichen das Geschriebene, sie zeigen aber auch den Eingang Lampiãos in die Volks- und Erzählkultur. Von diesem Punkt geht Loetschers Text aus:

Man entgeht ihm nicht. Er hat als Keramikfigur seinen festen Platz in den Verkaufsständen [...] Man begegnet ihm auf Mosaiken und Malereien öffentlicher Gebäude. In jedem Museum stösst man auf eine Darstellung von ihm. Sein Leben bietet einen der beliebtesten Zyklen der Holzschnittkünstler.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Ein Porträt des Räubers Lampião“, S. 67.

<sup>101</sup> Ebd., S. 65.

Der Text wiederholt den Effekt der Abbildungen, indem er Lampião auf einer visuellen Ebene darstellt, bevor sprachlich von ihm erzählt wird. Zuerst betrachtet der Leser die Statue beziehungsweise die Keramikfigur, erst dann liest er den Text oder hört den Bänkelsängern zu. Das Porträt geht in der Sprachwerdung, parallel zum Roman, von einem Foto aus; Loetscher beschreibt diesen Prozess in „Vom Bild zur Erzählung“<sup>102</sup>.

Hugo Loetscher reiste mehrmals mit dem Fotografen Willy Spiller nach Brasilien, dessen Bilder einen wichtigen Teil in „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“ und in weiteren Reportagen bilden. Spillers Fotos zeigen Momente der Reportage oder der Recherche und ‚erzählen‘ aus einer ähnlichen Haltung wie Loetscher in seinem Text. Sie stehen für die klassische Reportage, wo der Reporter und der Fotograf am Schauplatz und im Text anwesend sind, wie in „Die Seca“.<sup>103</sup> Die Bilder im „Porträt des Räubers Lampião“ haben jedoch einen anderen Ursprung und auch eine unterschiedliche Funktion. Die hier abgedruckten Fotos enthalten keine Angaben zum Autor, es ist anzunehmen, dass sie aus Archiven oder Privatbesitz stammen und von Loetscher während seiner Recherchen und Reisen zusammengetragen wurden.

Die Abbildungen dienen nicht nur zur Illustration, sie haben auch dokumentarischen Wert und dienen als Quellen und als Beweisstücke für das Erzählte, wie zum Beispiel die beiden Abbildungen auf der ersten Seite. Die Fotografien liefern scheinbar einen Beweis für das Erzählte und die Sprache. Dabei agieren die Bilder, anders als die Fotos von Spiller, nicht nur auf einer örtlichen, persönlichen und kulturellen Ebene, sondern auch auf einer zeitlichen Achse. Die Vielzahl der historischen Abbildungen könnte zur Annahme verleiten, dass hier ein Fotoalbum betrachtet wird, doch Loetscher bezieht sich im Haupttext nicht direkt auf die Bilder. Gleichwohl tritt der Text in einen Dialog mit den Bildern und umgekehrt. Auf den ersten Fotos sind die Lederhüte der Räuber zu sehen; der Text beschreibt die Hüte nicht, sondern gibt eine Hintergrundinformation dazu, die sich dem Betrachter der Bilder nicht erschliesst: „Man trägt die Kleidung des Volkes und macht aus ihr die Uniform der Rebellion.“<sup>104</sup>

Auf der zweiten Seite gibt es ein Foto eines Zeitzeugen, der seinerseits ein Foto von sich und Lampião in den Händen hält. In der Bildlegende steht: „Einer, der sich noch an Lampião erinnert: „... er strich mir übers Haar und machte mir auf die Stirn das Kreuzzeichen.““<sup>105</sup> Der Text bezieht sich nicht explizit auf das Bild, der Mann tritt nicht auf, doch was er sagt und was das Bild zeigt, findet sich an zwei Stellen im Text. „Dafür

---

<sup>102</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“ und Kapitel 6.1 dieser Arbeit.

<sup>103</sup> Vergleiche dazu die Fotografien in Loetschers Reportagen „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“ und „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“.

<sup>104</sup> Hugo Loetscher: „Ein Porträt des Räubers Lampião“, S. 66

<sup>105</sup> Ebd.

häufen sich immer mehr die Aussagen, die auf direkte Erinnerung pochen und für sich Authentizität beanspruchen.“<sup>106</sup> Ähnlich wie die Lederhüte wird der einzelne Fall dieses Mannes in einen grösseren Kontext gestellt. Die zweite Textstelle spricht von der Religiosität und der Kinderliebe Lampiãos und führt exemplarisch an, wie er Kindern das Kreuzzeichen auf die Stirn machte.<sup>107</sup> Auch hier stehen Text und Bild in einer Wechselwirkung, der Text stellt das Bildgeschehen in einen gesellschaftlichen Zusammenhang, wohingegen die Bilder konkrete Szenen zeigen.

Im Porträt fehlen bildhafte Momente und Beschreibungen, die zeitliche Distanz des Erzählers zum Geschehen verunmöglicht die notwendige Nähe. Von Maria Bonita, der Gefährtin von Lampião, erfährt man im Text einzig, dass ihr Kopf zusammen mit denen der Räuber in Spirit eingelegt und ausgestellt wurde<sup>108</sup>, während eine private Aufnahme die lebendige Maria Bonita im Garten mit zwei Hunden zeigt. Die Bilder übernehmen eine erzählende und beschreibende Funktion. Der Text wiederholt nicht, was auf den Bildern zu sehen ist, vielmehr beschreibt er die darin ersichtlichen Phänomene. Die grosse Anzahl an Abbildungen führt dazu, dass die Sprache im Vergleich zu anderen erzählenden journalistischen Texten von Loetscher, wie „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“ oder „Die Literatur von der Schnur“, weniger bildhaft ist.

Eine interessante Entsprechung zwischen Bild und Text offenbart sich beim Vergleich des Bildes der Polizeitruppen mit dem der „Cangaceiros“. Im Text wird erzählt, dass sich die Polizisten von den Räubern in ihrer Gewaltausübung nicht unterscheiden und von der Bevölkerung gleichermassen gefürchtet werden.<sup>109</sup> Entsprechend dazu gibt es auf den Bildern, abgesehen von den Lederhüten und den Rössern, keinen Unterschied zwischen den Polizisten und den Räubern. Beide tragen Uniformen und posieren mit ihren Gewehren, die Parteien werden auf den Bildern gleichgestellt und ununterscheidbar dargestellt.

Zwei der Abbildungen im Porträt zeigen Kunstgegenstände, die als Objekt auch im Original etwas abbilden und zur Betrachtung einladen. Die Postkarte und die Statue aus dem Völkerkundlichen Museum zeigen die Spuren, welche Lampião nicht nur bei seinen Raubzügen, sondern auch in der Volkskultur Brasiliens hinterlassen hat, und die Fotos geben einen Einblick in den Umgang des Volks mit dem Räuber. Das Foto, auf dem ein Journalist Lampiãos Bande begrüsst, zeigt seine Inszenierungskunst und gibt Aufschluss darüber, wie einseitig über die Räuber berichtet wurde. Ein anderes Bild zeigt eine Postkarte mit den Köpfen von Lampião, Bonita und anderen Räubern, die im Text zwar beschrieben wird, aber eigentlich unvorstellbar ist.

---

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Vgl. ebd., S. 67.

<sup>108</sup> Vgl. ebd.

<sup>109</sup> Vgl. ebd.

Zum Schluss dieses Kapitels wird kurz aufgezeigt, wie in *Wunderwelt* die Bilder in Sprache übersetzt werden, denn im Roman gibt es keine Abbildungen und Fotos. Am Beispiel der Postkarte mit den Räuberköpfen sieht man, wie das Bild aufgebaut wird:

Zunächst wurden die Köpfe auf einem Hauptplatz aufgestellt, auf einem dreistufigen Gestell, mit weißen Tüchern belegt. Da waren die abgeschnittenen Köpfe zu sehen und zuvorderst natürlich Lampião und dahinter der Kopf von seiner Bonita. Um diese und die anderen Köpfe wurden Patronengürtel und die Lederhüte mit den aufgenähten Münzen drapiert. Und es wurden Photos gemacht und als Postkarten verschickt, damit auch jene, die nicht in Alagoas wohnten oder zufällig hinkamen, damit auch die etwas davon hatten und sehen konnten, wie Räuber ausschauen, wenn sie nur noch Köpfe haben.<sup>110</sup>

Die Postkarte dient Loetscher nicht nur als Vorbild für seinen Textkomposition, er setzt das Foto in Szenen um, das stille Bild bekommt eine Zeitachse, und die Gegenstände werden in eine Handlung eingesetzt. So wird zunächst das Gestell aufgestellt, mit Tüchern belegt, darauf die Köpfe mit den Insignien drapiert, und schliesslich werden davon Fotos gemacht. So entsteht zu keinem Moment die Vorstellung einer Betrachtung einer Fotografie, obwohl Loetscher diese offensichtlich als Quelle benutzt. Dazu kommt, dass die Fotoszene in der Sprache der Bänkelsänger berichtet wird, die eine bildstarke und momenthafte ist, wie wir im letzten Kapitel gesehen haben. Dadurch verlieren die abgeschnittenen Köpfe auf der Postkarte etwas von ihrem Schrecken, man schreibt sie der Fabulierlust der Bänkelsänger zu. Darin zeigt sich nochmals der dokumentarische Wert als Beweisstücke, den die Bilder für den Zeitungsartikel haben.

#### 4.2 Entmystifizieren und Fiktionalisieren als Erzählstrategien

Nachdem der Erzähler Lampião als Figur der Volkskunst eingeführt hat, sind es im Porträt die Bänkelsänger, die die Figur zum Sprechen bringen und „nicht nur von seinem Leben [berichten], sondern auch von dem, was nach seinem Tod geschah“<sup>111</sup>. Hier wechselt das Porträt von einer dokumentarischen auf die erzählende Ebene, und Loetscher lässt die Bänkelsänger zu Wort kommen. Die Erzählung, wie Petrus und der Teufel Lampião beide abweisen, beginnt wie ein Bänkellied, doch die Geschichte wird vom Erzähler weitergesponnen und auf die Kultur der Bänkelsänger bezogen:

So kehrte Lampião in jenen brasilianischen Nordosten zurück, [...] wo er eine sichere Unterkunft in der Volksphantasie gefunden hat. Nach wie vor sucht er das Land heim, aber jetzt als Legende.<sup>112</sup>

Die Erzählweise der Bänkelsänger und die soziologische Betrachtung ihrer Lieder und der Figur Lampião fallen hier zusammen, und es ist nicht mehr klar, wer was erzählt.

---

<sup>110</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 142f.

<sup>111</sup> Hugo Loetscher: „Ein Porträt des Räubers Lampião“, S. 65.

<sup>112</sup> Ebd.

Dieses Erzählelement der sich selbst kommentierenden Bänkelsängern wiederholt und variiert Loetscher auch in *Wunderwelt*. Die Bänkelsänger treten hier an Fatimas Grab auf, singen ihre Lieder und erzählen ihre Geschichten. Während des ganzen Kapitels fallen sich die Bänkelsänger ohne Anführungs- und Schlusszeichen ins Wort, sie stellen sich selbst dar und werden nicht von aussen betrachtet. Der Leser lauscht ihren Erzählungen, es gibt weder Erklärungen zu den Bänkelliedern noch einen Reflexionsraum zwischen den Bänkelsängern und dem (abwesenden) Ich-Erzähler.<sup>113</sup>

In diesem Punkt unterscheidet sich der literarische und der journalistische Text, denn im „Porträt des Räubers Lampião“ findet sich eine Erzähldistanz, aus der grössere Zusammenhänge geschaffen und Fakten verknüpft werden. So reizvoll die Legenden um Lampião zum Nacherzählen sind, verspürt Loetscher das Bedürfnis, „diese Legende zu entmystifizieren. Aber Lampião trotz heute noch immer denen, die sich mit ihm abgeben.“<sup>114</sup> Der Leitgedanke seines Porträts besteht darin, die Legende von Lampião mit Abstand zu betrachten, sie kritisch zu hinterfragen und ihr die Mystik zu nehmen. So werden die Erzählungen der Bänkelsänger im Porträt stets kritisch reflektiert und relativiert, wobei Loetscher dieses Unterfangen von vornherein als unmöglich erklärt, weil sich die Aussagen und Interpretationen widersprechen und ihm Lampião, wie früher seinen Verfolgern, stets entwischt.

Die Erklärungen im Roman und im Porträt, wie Lampião zu seinem Namen kommt, zeigen, wie unterschiedlich die beiden Textgattungen vorgehen. Im Porträt beginnt die Namensdeutung mit der Relativierung, dass es sowohl verschiedene Versionen über die Herkunft wie auch zwei Schreibweisen seines Namens gebe, und führt aus:

Geboren wurde er als Virgolino Ferreira da Silva 1898 in Floresta do Navio im Staate Pernambuco. „Lampião“ bedeutet eine grosse Laterne [...] Aber das Wort darf in unserem Zusammenhang nicht so verstanden werden, als wäre der Namensträger eine Leuchte gewesen, die anderen den Weg im Dunkeln wies. Er war vielmehr eine Laterne, die ins Dunkel führte. Wenn dieser Virgolino Ferreira zu diesem Uebernamen kam, dann hat das in erster Linie mit jenem Licht zu tun, das aufblitzt, wenn geschossen wird. Und im Schiessen war Lampião eine grosse Leuchte.<sup>115</sup>

Das Porträt legt Wert auf Verständlichkeit und Korrektheit und weist Lampião mit seinem bürgerlichen Namen und Geburtsjahr als historische Figur nach, zudem hat diese biografische Einführung einen erklärenden Gestus. Der Bänkelsänger im Roman hält sich nicht erst mit diesen Daten auf und erzählt gleich, wie der Räuber, den alle unter dem Namen Lampião kannten, zu seinem Namen kam.

---

<sup>113</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 137-142.

<sup>114</sup> Hugo Loetscher: „Ein Porträt des Räubers Lampião“, S. 65.

<sup>115</sup> Ebd.

Er [Lampião], der sich nach einer Laterne nannte – eine Leuchte, die nicht den Weg durch die Nacht weist, sondern ein Licht, das ins Dunkel führt. Geheißen nach jenem Blitz, der aufknallt, wenn ein Schuß fällt.“<sup>116</sup>

Die beiden Abschnitte erzählen die gleiche Geschichte, doch fällt im Vergleich mit dem Porträt auf, wie die drei Sätze im Roman zu einem Satz verdichtet, rhythmisiert und poetisiert werden. Da gibt es keine Wiederholungen und kein Wort zu viel, trotzdem ist alles enthalten. Die Überlegungen und Erklärungen des Erzählers, wie Lampião zu seinem Übernamen kam, entfallen in der Erzählung des Bänkelsängers, wo in einer Ellipse schlicht die Konklusion des Porträts zu lesen ist.

Ein weiteres Merkmal des journalistischen Porträts ist die Relevanz, die dem Stoff zukommt: „Wo immer von diesem brasilianischen Nordosten gesprochen wird, fällt sein [Lampiãos] Name.“<sup>117</sup> Einerseits ist Lampião in die brasilianische Volkskultur eingegangen und dank der Verbreitung in Zeitungen, in Liedern und im Kino populär geworden. Andererseits zeichnet Loetscher an ihm und anderen Mystikern, Gauklern und Banditen ein Porträt des brasilianischen Nordostens. Ihre Geschichten stehen sinnbildlich für die Politik und die Entwicklung des Territoriums, und sie sind geprägt durch die Armut, die Arbeitslosigkeit und den Analphabetismus im Notstandsgebiet.

So wie sich der Erfolg der „Cangaceiros“, der brasilianischen Räuber und Banditen, durch diese Bedingungen erklärt, zeigt Loetscher an ihnen die Bedingungen des Nordostens auf. Lampião interessiert und fasziniert nicht nur als Einzelfigur, er ist einer unter vielen. Sein Eintritt in das Banditenwesen wird folgendermassen erklärt:

Der brasilianische Nordosten hat mit seinen feudalen und halbfeudalen Verhältnissen im Hinterland seine eigenen Vorstellungen von Recht und Gerechtigkeit geschaffen. [...] Innerhalb solcher Verhältnisse sind Figuren, welche selber für ihr Recht sorgen, eine Selbstverständlichkeit.<sup>118</sup>

Loetscher schliesst von der Episode des ungesühnten Todes von Lampiãos Vater auf den brasilianischen Nordosten und erklärt damit die Gesellschaftsstruktur und das Rechtssystem im brasilianischen Nordosten. So sieht er Lampiãos Eintritt in das Banditenwesen vor allem durch die Gesellschaft verantwortet, nicht durch persönliche Motive; umgekehrt zeigt er am Einzelfall Lampiãos die Folgen dieses Rechtssystems auf. Damit werden die Fehlleitungen des Räubers weder entschuldigt noch glorifiziert, vielmehr wird gezeigt, dass Lampiãos kriminelle Motivation eine andere war als die eines Rächers. Loetscher vergleicht Lampião mit der literarischen Figur des Michael Kohlhaas' von Heinrich von Kleist, „aber das sind Vorstellungen, denen ein paar Fakten

---

<sup>116</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 137.

<sup>117</sup> Hugo Loetscher: „Ein Porträt des Räubers Lampião“, S. 65.

<sup>118</sup> Ebd., S. 66.

im Wege stehen.“<sup>119</sup> Dabei stellt er sowohl den Bänkelliedern wie dem literarischen Vergleich mit Kohlhaas Fakten entgegen, die den Räuber entmystifizieren sollen, und er versucht, die Widersprüche der Figur zu erklären. Seine logische Argumentation und Gedankenführung kommt aber zum Schluss: „Aufgehen tut die Figur nicht.“<sup>120</sup>

Im Porträt wird Lampião gesellschaftlich und historisch betrachtet; wo seine Figur nicht aufgeht, entspringt sie der Mystik und ist in diesem Sinne in der Literatur beheimatet. Die Rolle Lampiãos ist im Roman eine andere als im Zeitungsartikel, er steht in *Wunderwelt* nicht stellvertretend für eine Figur, die im brasilianischen Rechtssystem für ihr Recht sorgt, sondern veranschaulicht die Erzählweise der Bänkelsänger. Die Räubergeschichten werden in keinen gesellschaftlichen Zusammenhang gestellt, es fehlt eine Reflexion des Erzählten. Der oder die Bänkelsänger in *Wunderwelt* widersprechen sich zwar ebenfalls, aber sie gehen nicht auf die Widersprüche ein, denn diese gehören zu ihrer Erzählweise. Stattdessen nehmen sie teilweise Partei für den Räuber und erzählen aus der Warte des Volkes. Auch so bleibt ein zwiespältiges Bild von Lampião; einmal heisst es: „Fiel sein Name, flüchteten Dörfer.“<sup>121</sup> Doch: „Lampião war ein Freund des Volkes.“<sup>122</sup> Diese beiden Aussagen widersprechen sich inhaltlich und schliessen sich aus; stammen sie vom gleichen Erzähler, könnte er damit höchstens zwei verschiedene Ansichten zeigen, wobei nicht klar wird, welche den Tatsachen entspricht, da im Text nicht näher auf diesen Gegensatz eingegangen wird.

Auch die Stimme im nächsten Abschnitt widerspricht der vorangehenden mit einem Ausruf: „Ach wo – er war ein Freund der Grossgrundbesitzer.“<sup>123</sup> Die vielen folgenden Episoden, die sich teilweise ergänzen, teilweise widersprechen, bestätigen die Idee eines vielstimmigen und ungeschlossenen Chors von Bänkelsängern, die nicht einzeln unterschieden werden. Die inhaltlichen Widersprüche geben, ohne dass direkt auf sie hingewiesen wird, einen Eindruck der mystischen Figur Lampiãos. Einer Figur, die in *Wunderwelt* im Gegensatz zum Porträt aufgeht, weil in der Literatur, gleich wie in den Geschichten der Bänkelsänger, alles möglich ist und alles drin liegt.

Im Roman fehlt eine Schlussbetrachtung von Lampião in der Art, wie Loetscher sie am Ende seines Porträts macht. Der Grund dafür liegt wieder in den unterschiedlichen Erzählsituationen: Im Porträt laufen die Gedanken von Beginn weg in eine gezielte Richtung, um mit der Figur des Räubers auch seinen Nordosten zu verstehen. Dazu braucht es eine zeitliche Distanz, welche die Grausamkeiten dieses Mannes vergessen macht und für seine Mystifizierung verantwortlich ist.

---

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 138.

<sup>122</sup> Ebd., S. 139.

<sup>123</sup> Ebd.



Wir haben gelernt, eine solche Figur nicht für sich allein zu nehmen, sondern sie aus ihrem gesellschaftlich-historischen Konnex heraus zu verstehen. Wichtiger als die persönlichen oder psychologischen Motivationen sind in dem Zusammenhang die Wirkungen, welche eine solche Gestalt ausübt.<sup>124</sup>

Das Betrachten und Verstehen des Räubers zeigt nochmals Loetschers Intention, an Lampião mehr aufzuzeigen als dessen persönliche kriminelle Motivation, nämlich die Wechselwirkungen der Gesellschaft auf ihn und umgekehrt. Um zu diesem Schluss zu kommen, braucht es erstens eine zeitliche und emotionale Distanz und zweitens eine kritische, objektive Betrachtungsweise, was den Bänkelsängern beides fehlt. Drittens spricht dieses kollektive Verständnis von einem „Wir“: „Wir haben gelernt.“ Dieses „Wir“ geht erneut von einer Gemeinschaft mit einem westeuropäischen, erwachsenen Leser aus, dem die brasilianische Kultur und Geschichte fremd sein mag, der aber anhand vergleichbarer Figuren aus der eigenen Kultur gelernt hat, diese einzuordnen. Darin unterscheiden sich sowohl der Adressat wie auch die Sprecher im Roman und in der Reportage, denn weder die Bänkelsänger noch die brasilianischen Zuhörer oder Fatima betrachten und verstehen die Figur Lampiões in diesem Zusammenhang.

#### **4.3 Erzählen für ein Kind: Auswirkungen aufs Vokabular**

Mit den unterschiedlichen Erzählern im Porträt und im Roman ändert sich auch die Erzählsprache, konkret passt sie sich der Zuhörerschaft an. Im „Porträt des Räubers Lampião“, das sich an ein erwachsenes Lesepublikum richtet, wird die Sprache dazu eingesetzt, den vermeintlich sozialen Rächer in seiner Grausamkeit darzustellen. Dies zeigt sich an der Stelle, die Lampiões Überfällen berichtet:

Es mussten aber auch nicht nur Grossgrundbesitzer, sondern auch das einfache Volk vor Lampião zittern. Ganze Dörfer und Kleinstädte leerten sich, wenn man hörte, Lampião sei im Anzug. Die Frauen, die von seinen Leuten vergewaltigt wurden, gehörten zu allen Volksschichten. Wer Widerstand leistete, wurde kastriert, gefoltert oder umgebracht, unabhängig von sozialer Herkunft. Wo Lampião durchzog, gab es Spuren, und seien es nur die Narben der glühenden Eisen, mit denen Gesichter markiert wurden.<sup>125</sup>

Loetscher zeigt die Untaten Lampiões bildlich und die Spuren, die er hinterliess, in ihrer Mehrdeutigkeit, im dritten und vierten Satz zählt er sie auf und klagt Lampião dieser Verbrechen an. Damit bezieht er eine klare Gegenposition zu den Bänkelsängern, die Lampião oft verharmlosen oder verherrlichen. Loetschers drastische Beschreibung kontrastiert und verdeutlicht das Ausmass der Verklärung dieser Figur in der Volkskultur, die an dieser Stelle differenziert von aussen betrachtet wird.

---

<sup>124</sup> Hugo Loetscher: „Ein Porträt des Räubers Lampião“, S. 67.

<sup>125</sup> Ebd.

In *Wunderwelt* berichten die Bänkelsänger unkritisch über Lampiãos Überfälle, wobei sich Loetscher unverkennbar auf die Stelle aus dem Porträt bezieht. Dabei ist interessant zu beobachten, was durch den Erzählerwechsel mit dem Vokabular geschieht.

Aber seine [Lampiãos] Männer holten jede Frau hinter jedem Busch hervor, ihnen entging nichts, was vergraben war, und den widerspenstigen Männern schnitten sie ab, was vorstand, und nicht nur das Geschlecht.<sup>126</sup>

Vergewaltigung, Kastration und Folter werden nicht wörtlich genannt, sondern bildlich gezeigt. Diese Bilder sind erträglicher, da sie im ersten Fall nur den Anfang zeigen und das Geschehen andeuten und im zweiten Fall die Grausamkeit der Taten nicht konkret bezeichnen. Darin liegt, im Gegensatz zu anderen glorifizierenden Bänkelliedern über Lampião, keine Poetisierung oder Verharmlosung, auch kein Wegschauen, die gleichen Verbrechen werden genannt und sind für einen erwachsenen Leser verständlich. Nicht so für ein Kind. Die Szenen werden erzählt, als ob ein Kind sie beschreiben oder ob man sie einem Kind erzählen würde. Die Wahrheit wird gesagt, aber erschliesst sich einem Kind nicht. Das verwendete Vokabular ist einfach und überträgt Gewaltausdrücke in simple Ereignisse. Wenn die Räuber den widerspenstigen Männern abschneiden, was vorsteht, hat dieses Bild eine Komik, die dem wirklichen Geschehen fehlt, ähnlich einem Comicstrip, wo kein Blut fließt.<sup>127</sup> Die Sprache in dieser Szene ändert sich im Vergleich zur Reportage durch die unterschiedlichen Erzähler, vor allem aber durch ihre unterschiedlichen Adressaten. Im Roman wird für ein Kind erzählt, was sich bei der Literarisierung des Porträts aufs Vokabular und die Bildhaftigkeit der Sprache auswirkt.

In *Wunderwelt* zeigt sich dies besonders bei der Literarisierung der Geschichten von Lampião, wo aus jedem Fakt ein Bild und aus jedem Bild eine Geschichte wird, die im Stile eines Bänkelsängers dazugedichtet wird. Ein Beispiel dafür ist die Episode von seinem Glasaugen. Das „Porträt des Räubers Lampião“ spricht im Zusammenhang mit seinem Organisationstalent und seinen Finten auch von seinem Äusseren: „Nun hatte er, der wegen eines beschädigten Auges eine Brille trug, nicht nur vom Auftreten her etwas von einem Intellektuellen [...]“<sup>128</sup> Die Brille wird hier als Zeichen des Intellekts gewertet, was ohnehin fragwürdig ist, und illustriert das Erzählte. Im Roman werden aus der Information, die hier im Nebensatz erwähnt wird, zwei dramatische Sätze. „Auf einem seiner wilden Ritte stach ihm ein Ast ein Auge aus. Es war ein Glasaugen, das trante, aber das Brillengestell war aus Gold.“<sup>129</sup> Der Bänkelsänger formt den Fakt zur

---

<sup>126</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 139.

<sup>127</sup> Zu dieser Sprache passt, dass Bänkelsänger ihre Geschichten auch in Form von Comicstrips verkaufen, wo Gewalt- oder Kraftakte häufig bildhaft und nicht dokumentarisch gezeichnet sind.

<sup>128</sup> Hugo Loetscher: „Ein Porträt des Räubers Lampião“, S. 66.

<sup>129</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 140.

Episode und zu einem Bild um. Erzählen für ein Kind bedeutet hier, sich in die Bildwelt und Sprache eines Kindes hineinzusetzen und in dieser zu schreiben.

Das Vokabular verändert sich nicht nur zum Zweck von Erklärungen und durch die Bildhaftigkeit des Romans, es wird teilweise der Sprache und den Handlungen eines Kindes angepasst. In den Passagen, in denen der Ich-Erzähler Fatima mit „Du“ anspricht, entwickelt er eine Zärtlichkeit und Achtsamkeit in seiner Sprache.

Was soll dieser Bänderstrick, den sie dir umgebunden haben. Was für ein Springseil der abgäbe. Und all die Papier-Fransen an deinem Sarg, die könnte man doch als Drachen steigen lassen und als chinesischen Hund hinter sich herziehen.

Nimm die Finger auseinander, Fatima, und hör auf, die Hände zu falten. Machen wir Schluß mit dem Engelchen, Komm, du bist doch schon höher geklettert als nur eine Grabwand hinauf. Ich helf dir.

Komm, wir hauen ab, Fatima. Irgendwohin, irgendwohin, wo es lustig ist. Ist dir nicht auch ums Lachen?<sup>130</sup>

Der Ich-Erzähler nimmt in dieser Szene immer wieder Bezug auf das tote Kind im Sarg, doch er spricht zu Fatima, als ob sie leben würde. Die Papierfransen am Sarg und das Klettern aus dem Grab werden mit dem Vokabular aus Kinderspielen bezeichnet und als ein solches interpretiert, aber die Spiele und das Sprechen des Erzählers geraten immer wieder ins Stocken, da Fatima nicht darauf reagiert. Das Anrufen des Kindes bekommt etwas Flehendes; der Ich-Erzähler belässt es in dieser Szene nicht beim Erzählen für Fatima, er fordert sie auf, aus ihrem Grab zu klettern und mit ihm mitzukommen. Dabei verlässt er die metaphorische Sprechweise und verfällt in eine dem Alter von Fatima gerechte Sprache, die aus kurzen, einfachen Sätzen besteht. Um sich vorzustellen, wozu die Papierfransen dienen könnten, versetzt sich der Erzähler in die Kindersprache hinein und sucht darin nach Möglichkeiten, die vielleicht nicht einmal der brasilianischen Kultur Fatimas, sondern der Kultur des Autors entsprechen (zum Beispiel der „chinesische Hund“). Dabei handelt es sich nicht um eine Kinderperspektive, das Vokabular wird dadurch gewählt, dass damit für ein Kind erzählt wird. Die Situation am Grab des toten Mädchens wird in diesem Moment für den Ich-Erzähler so emotional, dass er aus seiner Rolle als Erzähler fällt. Der Ich-Erzähler spricht auch in den anderen Kapiteln von *Wunderwelt* zu einem Kind, in einer bildreichen Sprache und mit einem abgestimmten Vokabular, doch bleibt dieser Erzählgestus ein literarisches Vorhaben. Nur in diesen einfachen Sätzen spricht der Ich-Erzähler so zu einem Kind, wie es die Situation auch ausserhalb der Literatur voraussetzen würde.

---

<sup>130</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 124.

## 5 „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“

Der Bericht „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“ erschien am 3. Januar 1976 im Feuilleton der Wochenendausgabe der *Neuen Zürcher Zeitung*, im gleichen Format wie „Ein Porträt des Räubers Lampião“. Der „Abstecher“ im Titel suggeriert eine Reportagenform, doch Loetscher tritt nicht als Reporter auf, sondern schreibt eine Kulturgeschichte des Zuckers und der Zuckerzivilisation in Brasilien. Diese wird in verschiedenen Formen vermittelt; im ersten Abschnitt wird der historisch-kulturelle Hintergrund des Zuckerrohranbaus erklärt. Im zweiten und vierten Abschnitt des Berichts bezieht sich Loetscher auf soziologische Studien und literarische Dokumente, welche über die Zuckerkultur berichten. Im dritten Abschnitt erfolgt die Erkundung der Zuckerzivilisation durch den Besuch eines Zuckermuseums und im letzten Abschnitt über die Geschichte des Zuckerrohrschnapses. In seinem Bericht legt Loetscher multimediale oder interdisziplinäre Pisten zu seinem Thema, dazu gehören auch die Abbildungen von Willy Spiller. Diese verschiedenen Formen, über die Zuckerzivilisation zu berichten, vergleiche ich mit *Wunderwelt*, wo sich alle Elemente wiederfinden und einige von ihnen zu einer von der Quelle losgelösten Form ausgebaut sind.

### 5.1 Kulturelles Erzählen und historisches Bewusstsein

Gleich im ersten Satz seines Berichts legt Loetscher die Bedeutung des Zuckers in Brasilien wie für seinen Text fest: „Der Zucker bestimmt die Geographie.“<sup>131</sup> Der Zucker wird zum Anlass des Erzählens, an ihm lässt sich nicht nur die Geographie, sondern auch die Geschichte, die Literatur und Kultur des brasilianischen Nordostens zeigen, daher der Begriff der Zuckerzivilisation. Die Kulturgeschichte des Zuckers wird, ähnlich wie der Bericht über die „Literatur von der Schnur“, im Rahmen einer unpersönlichen Rundfahrt durch den Nordosten erzählt, die das Erzählgerüst des Berichts bildet.

Man fährt durch das traditionellste Zuckergebiet Brasiliens. Hier, im Nordosten des Landes, hatte die Kolonialgeschichte begonnen. Anfänglich hatten die Portugiesen kaum Interesse gezeigt, denn das neue Land bot weder jene Gewürze noch Edelmetalle, nach denen man auf der Suche war.<sup>132</sup>

Im ersten Satz löst Loetscher seine Reise und seine persönlichen Erfahrungen als Reporter von der Figur des Erzählers und verallgemeinert sie zu einer Begebenheit in seinem Bericht. Während das „man“ eine gegenwärtige Situation antrifft, berichten die folgenden Sätze von der Vergangenheit und leiten ein in eine kurze Kolonialgeschichte. Diese gibt einen Überblick über die Entstehung und die Motive für das Zuckerimperium

---

<sup>131</sup> Hugo Loetscher: „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“, S. 43.

<sup>132</sup> Ebd.

in Brasilien und über die Gründe für seinen Niedergang. Die Geschichte wird dabei aus einem europäischen Blickwinkel erzählt, der sich auf die wirtschaftlichen Folgen für die involvierten europäischen Kolonialstaaten (Portugal, Spanien, England und Holland) konzentriert und in diesem Teil kaum auf die Auswirkungen der Sklavenwirtschaft auf die brasilianische Bevölkerung eingeht.

Erst am Ende des ersten Abschnitts wird die Fahrt durch den Nordosten wörtlich aufgenommen und fortgesetzt, der Standpunkt und die Aufmerksamkeit des Erzählers verschieben sich nach Brasilien. „Fährt man durch die Landschaft [...], wird man überall auf frisch gerodete Plätze stossen; der Zuckerrohranbau dehnt sich aus.“<sup>133</sup> Loetscher besucht die Zuckerregion mit Willy Spiller, von dem die Fotografien stammen, doch erzählt er nicht von persönlichen Eindrücken. Als Erzähler greift er in ähnlicher Weise auf seine Reiseerfahrungen zurück wie auf die Geschichtsbücher, indem er sie als Material behandelt und als Befunde darstellt. Der historische Teil des Berichts enthält keine Wertung oder Kritik, die Geschichte wird sachlich wiedergegeben.

Dies ändert sich im zweiten Abschnitt „Herrenhaus und Sklavenhütte“, wo sich bereits im einleitenden Abschnitt der folgende Einwand findet:

Aber man muss sich erinnern: als dieses Zuckerimperium auf seinem Höhepunkt war, da hatte der portugiesische Jesuitenpater Antonio Vieira (1606–1667) dieses Gebiet bereits „doce inferno“ genannt, die „süsse Hölle“.<sup>134</sup>

Loetscher richtet diese Aufforderung zur Erinnerung an den Leser, vor allem aber an sich selbst. Im Jahre 1966 veröffentlichte er eine Übersetzung der *Predigt des Heiligen Antonius an die Fische* von Padre António Vieira<sup>135</sup> und gab in seinem ausführlichen Vorwort indirekt auch seine eigenen poetologischen Grundsätze zu erkennen<sup>136</sup>. An dieser Textstelle ruft sich Loetscher die Predigt des Padre in Erinnerung, „man“ ist der Erzähler. In der Erinnerung an die Predigt manifestiert sich erstmals in diesem Bericht seine kritische Haltung, und der Erzähler wechselt die Seite, im Folgenden gilt seine Sympathie den Bewohnern der brasilianischen Zuckerzivilisation. Dass dieser Perspektiven- und Parteiwechsel durch ein Zitat aus dem Werk des Padre herbeigeführt wird, ist bezeichnend für den Umgang mit literarischen Werken im Artikel, wie das folgende Kapitel dieser Arbeit ausführt.

Die Geschichte der brasilianischen Zuckerzivilisation fließt ein in zwei Kapitel von *Wunderwelt*; das eine erzählt vom Zuckeranbau, das andere von den Ankommenden in Brasilien. Die Beobachtungen aus dem Bericht werden danach aufgeteilt, ob sie durch das „man“ auf der Reise erfahren oder vom historischen Erzähler berichtet werden. Im

---

<sup>133</sup> Ebd., S. 43f.

<sup>134</sup> Ebd., S. 44.

<sup>135</sup> Vgl. Padre António Vieira und Hugo Loetscher: *Die Predigt des Heiligen Antonius an die Fische*.

<sup>136</sup> Vgl. Romey Sabalius: „Fremderfahrung im Werk Hugo Loetschers“, S. 225.

Romankapitel 16 schreibt Loetscher von den alten Zuckersiedereien, die nicht mehr in Betrieb sind, aber den Ortschaften ihre Namen geben.<sup>137</sup> Während der Bericht von der gleichen Beobachtung aus in die Vergangenheit führt und mit der Kolonialgeschichte erklärt, weshalb die Feuer der Siedereien erloschen<sup>138</sup>, bleibt der Ich-Erzähler im Roman in der Gegenwart und beschreibt die Fabriken, die an Stelle der Siedereien getreten sind.<sup>139</sup> Der Ich-Erzähler ist nicht ins Geschehen involviert, doch er erzählt szenisch, situativ und assoziativ, im Gegensatz zum Bericht, der historisch organisiert ist. Zum Schluss des Abschnitts über den Zucker nimmt der Ich-Erzähler Bezug auf das Zitat von Antonio Vieira und spielt ironisch auf den Romantitel an: „Und diese süße Wunderwelt soll eine süße Hölle sein, deren Flammen einen Zuckerguß haben?“<sup>140</sup>

Das Kapitel 22 von *Wunderwelt* erzählt die Kolonialgeschichte Brasiliens und macht sie mit einem variierten Leitmotiv lebendig und überraschend: dem Ankommen.

Wer ist sonst nicht alles angekommen, seitdem die Portugiesen mit ihren Karavellen landeten und deren Armbrüste und Feuerrohre wirksamer waren als Schlachtkeulen und Pfeile [...] Es wurden auch die ausgeladen, die man von Afrika hierher verschleppt hatte. Sklaven en gros, die auf Zuckerplantagen kamen und deren Hütten zusammen mit dem Herrenhaus um ein Kreuz und einen Pranger standen.<sup>141</sup>

Die Frage, wer alles ankommt, wiederholt sich fortwährend und führt zu stets anderen Antworten. Die Geschichte der Entdeckung und Entwicklung Brasiliens wird in einem Ankommen von Völkern oder Volksgruppen dargestellt. Dieses Erzählmuster beugt zum einen einem belehrenden Tonfall vor und vermittelt die Geschichte lebendig, zum anderen erlaubt es Ironie und Humor. Dadurch wahrt der Erzähler eine emotionale Distanz zu seinem Erzählgegenstand und erzählt ironisch über die Kolonialgeschichte, anstatt explizit Geschichtskritik zu üben. Die Aufzählungen der Ankommenden führen wiederholt zum Fremden, der ebenfalls im Nordosten angekommen ist.<sup>142</sup>

## 5.2 Ein Abstecher in die brasilianische Literatur

Der Jesuitenpater Antonio Vieira, der das Zuckergebiet eine „süße Hölle“ nannte, ist nur der erste von mehreren Schriftstellern und Intellektuellen, auf deren Werke sich Loetscher in seinem Zeitungsartikel bezieht. Der Bericht ist unterteilt in fünf durch

---

<sup>137</sup> „Noch immer heißen die Orte in dieser Wald-Zone und in diesem Ackerbau-Gürtel nach den alten Zuckersiedereien. Diese sind zwar längst nicht mehr in Betrieb und die Öfen tote Feuer.“ In: Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 103.

<sup>138</sup> „Fährt man durch den brasilianischen Gliedstaat Pernambuco, stößt man immer wieder auf Ortschaften, die in ihren Namen Bezeichnungen wie ‚engenho‘ oder ‚usina‘ führen – ‚engenho‘ ist das portugiesische Wort für Zuckersiederei, und ‚usina‘ heisst an sich einfach Fabrik, steht aber für die Zuckerfabrik schlechthin.“ In: Hugo Loetscher: „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“, S. 43.

<sup>139</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 103.

<sup>140</sup> Ebd., S. 104.

<sup>141</sup> Ebd., S. 149f.

<sup>142</sup> „[...] warum sollte nicht ein Fremder mehr ankommen?“ Ebd., S. 151, weitere Textstellen auf S. 154f.

Zwischentitel gegliederte Abschnitte, wobei der zweite und der vierte Abschnitt sich beide der Literatur widmen und diese bereits in ihrem Titel nennen.

Der erste Autor, der behandelt wird, ist der Soziologe Gilberto Freyre, der mit seinen beiden Büchern *Herrenhaus und Sklavenhütte* sowie *Der Nordosten* einen wichtigen Teil der Kolonialgeschichte Brasiliens verfasst hat. Der Erzähler erklärt den hohen Stellenwert von Freyres Untersuchungen und fasst dessen Schlussfolgerungen zusammen.

Er [Freyre] verfasste zugleich die Intimgeschichte der Kolonialzeit, was nicht unwesentlich ist für eine Gesellschaft, sie sich mit ihren etablierten Beziehungen zwischen weissem Herrn und schwarzer Sklavin durch ihre Rassenmischung auszeichnete.<sup>143</sup>

Die Kolonial- und Intimgeschichte wird eingeordnet, aber ohne Wertung des Erzählers wiedergegeben, um dem Leser den Inhalt von Freyres Werk zu vermitteln. Loetscher beschäftigt sich hier nicht zum ersten Mal mit Gilberto Freyre, bereits in früheren Artikeln nahm er dessen Ideen auf und schenkte ihnen auch seine Zustimmung.<sup>144</sup> Im Bericht über die brasilianische Zuckerzivilisation findet sich hingegen eine kritische, ablehnende Haltung gegenüber den Gedanken Freyres. Loetscher zitiert direkt aus dem Buch *Der Nordosten*, in welchem Freyre die pathologische Zuckerzivilisation in Brasilien als schöpferische Kultur lobt, und kommentiert das Zitat kritisch.

Eine solche Bemerkung läuft letzten Endes auf eine Rechtfertigung der herrschenden Zustände hinaus; nun hatte sich Gilberto Freyre auch immer mehr zum Verteidiger der portugiesischen Kolonialpolitik gemacht, indem er attestierte, die Portugiesen seien die ersten gewesen, welche eine Kultur in den Tropen verwirklicht hätten.<sup>145</sup>

Loetscher bezieht damit Gegenposition zu Gilberto Freyre und auch zu seinen eigenen, früheren Berichten. Die Kritik ist dabei weniger eine inhaltliche Richtigstellung als eine grundsätzliche Kritik an der ethnischen Soziologie Freyres. Diese Kritik wird nicht von Loetscher persönlich vorgebracht, es ist eine intellektuelle Entgegnung des gleichen Erzählers, womit dieser eine eigene kritische Haltung beweist, die im Bericht bis zu dieser Stelle nicht zu spüren war. In seinen thematischen Ausführungen stützt sich der Erzähler aber nicht auf seine eigenen Argumente, sondern stellt Freyre ein anderes Buch entgegen, um die Zuckerzivilisation in ihrer Tragik verständlich zu machen: *Geographie des Hungers* von Josué de Castro<sup>146</sup>. Die soziologischen Autoren und Bücher werden nicht nur als Quellen verwendet, sie werden besprochen und miteinander in einen Dialog gebracht. Der Autor gibt damit einen Einblick in die Literatur und in seine

---

<sup>143</sup> Hugo Loetscher: „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“, S. 44.

<sup>144</sup> Im 1967 erschienen Artikel „São Salvador de Bahia de Todos os Santos“ zeichnet Loetscher ein Idealbild einer multiethnischen Gesellschaft und preist Gilberto Freyres Konzept der vermeintlichen Rassenegalität enthusiastisch und kritiklos an. Vgl. Romey Sabalius: „Eine postkoloniale Perspektive – Brasilien als Beispiel“, S. 125f., sowie Jeroen Dewulf: *Hugo Loetscher und die „portugiesischsprachige Welt“*, S. 84-88.

<sup>145</sup> Hugo Loetscher: „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“, S. 44.

<sup>146</sup> Vgl. ebd.



Lektüre über die Zuckerzivilisation; ein ähnlich ausgeprägter Einbezug von Literatur anderer Autoren findet sich auch in seinem Bericht „Neue Jerusalems und unheilige Kriege“<sup>147</sup> und ist ein weiteres Merkmal von Loetschers Schreiben fürs Feuilleton.

Dabei bezieht sich Loetscher nicht nur auf Sachbücher, er berücksichtigt auch die fiktionale Literatur der Zuckerzivilisation. Im Abschnitt „Der Zuckerzyklus“ erzählt er den Romanzyklus von Lins de Rego nach, der noch einmal eine vergangene Kultur beschwört.<sup>148</sup> Die Literatur ist auch hier ein Mittel, um indirekt von der Entwicklung der Zuckerzivilisation zu erzählen, und durch die Synthese des Romans erhält man die Sicht von Lins de Rego auf das Thema. Loetscher distanziert sich vom Buch, indem er schreibt, dass „in diesem Romanzyklus eine gewisse Melancholie über die verlorene Zuckerzivilisation [mitschwingt]“<sup>149</sup>, und er stellt den Autoren in die gleiche geistige und elitäre Ecke wie Freyre. Trotz seiner moralischen und literarischen Kritik ist das Anliegen Loetschers spürbar, die Literatur dem Leser zu vermitteln.

Die intensive Auseinandersetzung mit der brasilianischen Literatur macht Loetscher auch für sein literarisches Schreiben fruchtbar, wie ein abschliessendes Beispiel zeigen soll. Im Bericht über die Zuckerzivilisation erwähnt er den Volkskundler Mario Souto Maior und stellt einige seiner Bändchen vor. „Eine seiner letzten Schriften ist eine Zusammenstellung aller Synonyme fürs Sterben und den Tod, ‚Der Tod im Volksmund‘.“<sup>150</sup> In *Wunderwelt* greift Loetscher, ohne den Autor oder das Bändchen zu erwähnen, auf dessen Fundus zurück und setzt die Ausdrücke fürs Sterben in Szenen um.

Du seist auf die bessere Seite gegangen, sagte der Vater von dir, Fatima. Man benutzt auch in deinem Nordosten nicht immer das gleiche Wort fürs Sterben, wie sollte man auch, wenn man ein Wort soviel benutzen muss.

Von dir haben sie nicht gesagt, du habest den Holzexpresß genommen. Als ob die Erwachsenen, die sterben, es jeweils so eilig hätten, und dann haben die meisten zeit ihres Lebens sich nie den Expresß geleistet, sondern stets den billigen Bus genommen, der überall anhält, wo einer am Straßenrand winkt.<sup>151</sup>

Der Ich-Erzähler geht von der Redewendung des Vaters aus und spielt an Fatima verschiedene Ausdrücke des Sterbens durch, welche „sie“ verwenden. Die Sprecher werden nicht genauer bezeichnet, es bleibt eine unbestimmte Gemeinschaft, die sich dadurch erklärt, dass Loetscher die Redewendungen dem Sammelband von Mario Souto Maior entnimmt. Dabei werden die Ausdrücke nicht nur ausgesprochen, er versteht die metaphorische Sprechweise wörtlich und inszeniert die Sprachbilder in den realen Verhältnissen. Dieses wörtliche Verständnis entspricht der Auffassungsweise eines

---

<sup>147</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Neue Jerusalems und unheilige Kriege“.

<sup>148</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“, S. 45.

<sup>149</sup> Ebd.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 161.

Kindes, welchem, gleich wie bei der Ironie, ein Vorwissen und der Kontext fehlen, um den übertragenen Sinn einer solchen Redewendung zu verstehen. Der Ich-Erzähler erklärt in seiner Einleitung, dass er die Wörter fürs Sterben als solche versteht und in diesem Kapitel sammelt, doch er zeigt auch die Widersprüchlichkeit oder Absurdität der Redewendungen, wie im Beispiel mit dem Holzexpress.

Das Kapitel versammelt knapp fünfzig Ausdrücke dafür, was die Leute alles machen, wenn sie sterben: „Sie ziehen die Fahnen ein, sie klopfen ihre Pfeife aus, treten vom Fenster weg oder sitzen dem Tod hinten auf.“<sup>152</sup> Loetscher literarisiert die Synonym-Sammlung von Mario Souto Maior auf eine unterhaltsame und bildstarke Weise, ihr dokumentarischer Wert der Volkssprache und -kultur wird auch im Roman erhalten. Der Bericht über die Zuckerzivilisation dient Loetscher in dem Fall nicht als Notizbuch für sein literarisches Schreiben, aber enthält einen Hinweis darauf, wo Loetscher sich sein Vokabular beschafft. Der Sinn dieser Redewendungen, für den Tod und das Sterben einen anderen Ausdruck zu verwenden, wird durch die Erzählsituation in *Wunderwelt* und durch das zärtliche Sprechen zu einem toten Kind noch verstärkt.

### 5.3 Vergleich dreier Kulturberichte aus dem Museum

Der Mittelteil des Berichts über die Zuckerzivilisation zeigt auf, wie der Zucker die Gesellschaft und das Leben im Nordosten Brasiliens in den verschiedensten Bereichen prägte. „[...] das Zuckermuseum, das seit 1963 in Recife existiert, macht die Geschichte der Zuckerzivilisation anschaulich.“<sup>153</sup> Indem Loetscher scheinbar objektiv von diesem Museum berichtet, schafft er für den Leser die gleiche Anschaulichkeit und Visualität wie bei seinem Besuch und dokumentiert so indirekt die Zuckerzivilisation.

Hier wird alles gesammelt was visuell zu dieser Zuckerzivilisation gehört: Mühlsteine und Pressen, eine jener kleinen Lokomotiven, [...] Zuckerdosen, alte Photos, Destillationsapparate, die Ketten, an welche die Sklaven gelegt wurden ...<sup>154</sup>

Loetscher besuchte das Museum, um einen Einblick zu erhalten in die Geschichte der Zuckerzivilisation, und beschreibt die Ausstellungsgegenstände und Kulturzeugnisse, um dem Leser des Berichts das gleiche zu ermöglichen. Die Beschreibungen werden ergänzt durch Spillers Fotografien der erwähnten Sklavenketten sowie der kleinen Lokomotive aus dem Museum. Das Zuckermuseum verfolgt den gleichen Zweck wie der Erzähler, nämlich die Geschichte der Zuckerzivilisation anschaulich zu vermitteln, und so kann Loetschers Text als eine Art erzähltes Zuckermuseum verstanden werden. Dieser Vorstellung entspricht Loetschers Erzählweise; der Erzähler tritt auch beim

---

<sup>152</sup> Ebd., S. 164.

<sup>153</sup> Hugo Loetscher: „Ein Abstecher in die Zuckerzivilisation“, S. 44.

<sup>154</sup> Ebd.

Besuch des Museums nicht als Figur auf, sondern sammelt verschiedene Dokumente, führt diese sachlich auf und präsentiert sie im Text dem Leser.

Ein vergleichbares Medium, um indirekt über die Zuckerzivilisation zu berichten, sind die Zeugnisse der naiven Kunst des Nordostens, „welche Szenen aus dem Leben der Zuckerrohrschneider und der Fabrikarbeiter zeigen.“<sup>155</sup> Indem Loetscher über die Malereien und Holzschnitte schreibt, die im Artikel ebenfalls abgebildet sind, erzählt er vom Leben der Fabrikarbeiter und zeigt gleichzeitig den Einfluss des Zuckers auf die Zivilisation und die Kunst im Nordosten. Anders als in der nüchternen Beschreibung des Museums ist hier eine persönliche Faszination des Autors spürbar, wenn einzelne Kunstwerke kritisch betrachtet oder wertend hervorgehoben werden.<sup>156</sup>

Das Museum als begehbare Textgebilde und Kulturzeugnis nimmt auch in *Wunderwelt* einen wichtigen Platz ein. Der Fremde reist nach Canindé, um den Saal der Wunder aufzusuchen, der im zweiten Kapitel nur kurz beschrieben wird, so dass der Fremde recht bald wieder draussen steht.<sup>157</sup> Eine ausführlichere Beschreibung und Inszenierung des Saals der Wunder findet sich im zehnten Kapitel, als der Ich-Erzähler sich an Fatima wendet. Der Erzähler erstellt ein Inventar der Votivgaben, welche Gläubige im Saal zurückgelassen haben. Anstatt die Arme, Beine und Köpfe als Ex-Votos zu bezeichnen, werden sie im Verständnis des Kindes spielerisch inszeniert: „Aus ihren Teilen hast du, Fatima, deine Puppen zusammengesetzt [...]“<sup>158</sup> Die Zeugnisse werden nicht aus der Sicht des Fremden oder in ihrer religiösen Funktion beschrieben, sondern als Baukasten und Spielzeuge der einheimischen Kinder; gleichwohl erschliesst sich einem erwachsenen Leser darin ironisch die Herkunft und Bedeutung der Votivgaben.

Neben dieser Puppen-Metapher wird der Saal der Wunder auch als Geschichten- und Bilderbuch von Fatima dargestellt, und die Geschichten daraus werden erzählt.

Dein Saal der Wunder war voll von Geschichten. Da erzählt das Schiff, wie ein Mann ins Wasser fiel und wie sich die Wolken öffneten und ein Rettungsring herunterschwebte.<sup>159</sup>

Dein Saal der Wunder war dein Bilderbuch. [...] Da hing das Bild der Frau, die im Lichtstrahl, der durchs Fenster fiel, ein Kind hochhielt: ihr Bauch war nicht, wie sie selber anfang zu glauben, ein ausgetrockneter Boden.<sup>160</sup>

Die Gegenstände sowie die aufgestellten Fotografien ‚erzählen‘ ihre Geschichten und dokumentieren den Glauben und die Hoffnung der Leute auf ein Wunder. In beiden

---

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> „Eine besondere Kostbarkeit“, „eine hervorragende Serie“ oder „die schönsten Bilder“. Ebd.

<sup>157</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 13f. Sabalius erklärt die knappe, nüchterne Beschreibung durch die rationale und analytische Erzähl- und Denkweise des Fremden. Seiner destruktiven Intellektualität entledigt er sich erst, wenn er die unbefangene Kinderperspektive einnimmt. Vgl. Romey Sabalius: *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremde und Vertrautheit*, S. 160f.

<sup>158</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 66.

<sup>159</sup> Ebd., S. 68.

<sup>160</sup> Ebd., S. 69f.

Beispielen stellt sich der Erzähler die Geschichten der Gegenstände vor und erzählt diese Fatima. Während sich der Fremde nach seinem ersten Besuch enttäuscht zeigt vom Saal der Wunder und die Fussballer-Leibchen und Votivgaben als Ausstellungsstücke wahrnimmt, werden sie durch die Vorstellung und das Erzählen für ein Kind zum Leben erweckt. Der Saal der Wunder ist als Erzählelement in dem Sinne mit dem Zuckermuseum vergleichbar, als dass er Zeugnisse der Volkskultur oder des Volksglaubens beinhaltet und Loetscher daran bildhaft und gegenständlich über die Kultur sprechen kann, was ansonsten eine theoretische, abstrakte Beschreibung erforderte. Ein Unterschied liegt darin, dass das Museum in dieser Vermittlungsarbeit seine Aufgabe hat; der Saal der Wunder ist den Einheimischen hingegen ein Wallfahrtsort und dient den Kindern als Puppenstube, während der fremde Erzähler und der Leser ihn mit einem soziologischen und kulturellen Interesse betrachten.

Einen Schritt weiter treibt Loetscher in *Wunderwelt* die Vorstellung des Museums, wenn er zur Illustration der Blechkultur ein Museum eröffnet. In Kapitel 12 spricht der Erzähler: „Aber das, Fatima, genau das ist unsere Chance. Natürlich, Fatima. Eröffnen wir selber ein Museum. Wir haben alles dafür.“<sup>161</sup> Der Erzähler nimmt die Hütte der Familie von Fatima als Exempel für die Lebensweise im Nordosten. Die Vorstellung, mit der Hütte, dem Blechgeschirr und der Hängematte ein Museum zu gestalten, gibt ihm Gelegenheit, alltägliche Gegenstände genau zu betrachten und zu beschreiben.

Dann stellen wir auf der Holzkiste neben dem Kocher Gegenstände auf. Nicht zu nahe beieinander, damit man die Exponate gut zu unterscheiden vermag: den Trichter, die Kelle und die Lampen. [...]

Nur die Löffel, die müssen wir ersetzen. Die sind aus Plastik. Und das geht nicht. Ein Museum muß stimmen. Unser Museum ist der Blechkultur gewidmet.<sup>162</sup>

Indem die alltäglichen Blechgegenstände zu Exponaten des Museums werden, durchlaufen sie einen Prozess des Auswählens und Erzählens. Das Beispiel der Löffel zeigt, dass dieses Kuratieren auch ein aktiver Eingriff sein kann, um eine Echtheit vorzutäuschen. Die scheinbare Authentizität wiederholt sich an anderen Textstellen und bricht die Inszenierung des Museums ironisch auf.<sup>163</sup> Nicht nur die Gegenstände, auch die Personen werden ins Museum integriert und erhalten eine Aufgabe: Die Schwestern von Fatima verkaufen Flaschendeckel als Eintrittskarten, die Mutter und die Tante kochen „die regionalen Köstlichkeiten einer typisch einseitigen Ernährung“, und der Vater verkauft Postkarten.<sup>164</sup> Gleich wie die Gegenstände erhalten auch die Tätigkeiten

---

<sup>161</sup> Ebd., S. 79.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Weitere Beispiele: „Darunter häufeln wir die Illustrierten der Tante, wir legen die Schere drauf, leicht geöffnet, als ob sie eben noch benutzt worden wäre. Fatima, es muss echt wirken.“ Und: „Wir schreiben die Speisekarte nicht ganz fehlerfrei, damit es typisch halb-analphabetisch wirkt.“ Beide ebd., S. 80f.

<sup>164</sup> Vgl. ebd., S. 81f.

im Kontext des Museums eine neue Funktion und repräsentieren in einem geschlossenen Rahmen die Gesellschaft des brasilianischen Nordostens. Die Idee, ein Museum zu eröffnen, kann als Spiel des Erzählers mit Fatima verstanden werden, gleich wie die Ex-Votos als Puppenspiel inszeniert werden. Zum anderen dient das Museum als Ort, um die Blechkultur und das alltägliche Leben von Fatimas Familie zu untersuchen, doch werden sie nicht durch eine sozialwissenschaftliche Brille betrachtet, sondern scheinbar nebenbei erzählt durch das Einrichten des Museums.

#### 5.4 Erzählen im Rausch des Zuckerrohrschnapses

Als eine weitere Form des Zuckers behandelt der Bericht den Zuckerrohrschnaps, die „Cachaça“. Auch hierfür wählt Loetscher die Form einer Kulturgeschichte, die erst den Namen und den Ursprung des Zuckerrohrschnapses erklärt und danach mit Beispielen für die Markenbezeichnungen sowie Anekdoten und Legenden illustriert. Nun finden sich auch in *Wunderwelt* kulturhistorische Einschübe über den Zuckerrohrschnaps, doch was „Abstecher in die Zuckerzivilisation“ als journalistischen Bericht auszeichnet, ist die Objektivität und Funktionalität, mit der selbst über den Schnaps erzählt wird.

Auch am Beispiel des Zuckerrohrschnapses kann man zeigen, wie vieles, das zu den brasilianischen Selbstverständlichkeiten und zum brasilianischen Selbstbewusstsein gehört, von den importierten Schwarzen übernommen wurde.<sup>165</sup>

Der Zuckerrohrschnaps dient Loetscher als Beispiel, um die brasilianische Mentalität, die Selbstverständlichkeiten und das Selbstbewusstsein abzubilden. Auch in der Reportage „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“ und im „Porträt des Räubers Lampião“ beschreibt er kulturelle Phänomene, um die Gesellschaft abzubilden, doch nirgends legt er seine Schreibintention so klar offen wie an dieser Stelle. Die poetologische Bemerkung zeigt die Distanz, welche der Erzähler zu seinem Gegenstand hat und aus welcher er das Erzählte reflektiert und begründet. So finden sich in einer Art Konklusion neben den Beobachtungen des Autors auch seine Gedankengänge und Gefühle im Text: „Aber wenn man die Geschichte der Zuckerzivilisation betrachtet, dann hat man das Gefühl [...]“<sup>166</sup> Der Bericht ist hier reflexiv und abstrakt, der Erzähler scheint sich fern vom Erzählgegenstand zu befinden. Anschaulicher wird der Artikel, wenn die Markennamen für den Zuckerrohrschnaps aufgelistet werden,<sup>167</sup> oder wenn die Legende erzählt wird, wie Jesus aus dem Zuckerrohr etwas Süßes und der Teufel daraus Feuerwasser macht, was in der Erzählweise an die Bänkellieder erinnert. Der Zuckerrohrschnaps bleibt aber auch hier ein Objekt der Volkskultur und der Zuckerzivilisation, passend zu den

---

<sup>165</sup> Hugo Loetscher: „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“, S. 45

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Wobei selbst die Markennamen eine psychologische Deutung erfahren: „Man könnte anhand dieser Marken eine Psychologie des Brasilianers aufstellen.“ Ebd.

abgebildeten Etiketten und der Reklame für den Zuckerrohrschnaps, und wird in einem kulturell-historischen Kontext betrachtet. Im Text fehlt die Szene der einen Fotografie, auf der ein alter Mann in einer Bar sitzt mit zwei Flaschen „Cachaça“ vor sich auf dem Tisch. Loetscher schreibt über die Geschichte, die Namen und Legenden des Zuckerrohrschnapses, doch nirgends, wie und wo man diesen trinkt; der Erzähler bleibt nüchtern und vermag in seiner Objektivität und Reflexivität das Wesen der „Cachaça“ nicht zu beschreiben.

In *Wunderwelt* findet sich ein Monolog übers Trinken, in der Hörfolge durch den Vater gesprochen, der aus der Sicht des Trinkers vom Zuckerrohrschnaps erzählt.

Wollen wir auch einen heben wie der Padre? Aber nicht ein ausländisches Gesüff, sondern Zuckerrohrschnaps, der hier gebrannt wird. Ein Zuckerrohrschnaps, der sich auskennt.<sup>168</sup>

Der Erzähler spricht den Leser an und lädt ihn ein, einen zu heben, wobei das „wir“ nicht genau bestimmbar ist und den Vater, den Erzähler oder den Leser einschliessen könnte. Es ist eine ironische Lobrede auf den Zuckerrohrschnaps, wobei die „Cachaça“ nicht historisch oder kulturell betrachtet, sondern getrunken wird. Bildhaft und fantasievoll beschreibt der Erzähler die Wirkung des Schnapses und gibt sich dem Erzählrausch hin, wobei nicht er, sondern Fatimas Bruder abgefüllt wird.

Wenn er sich an jedem Luftzug hält, wenn er wieder hochkraxelt und geifert, er ertrage noch mehr, wenn man ihn hinausstützen muß, wenn er selber den Hosenladen nicht mehr öffnen kann, wenn es ihm hinten rausläuft und er sich vollkottzt [...] dann ist er ein Mann wie wir.<sup>169</sup>

Der Alkoholrausch wird durch Bilder, Wiederholungen und Ellipsen nachgeahmt, anders als im Bericht über die Zuckerzivilisation wird die Wirkung des Schnapses nicht behauptet, aber mit sprachlichen Mitteln gezeigt. Diese Fabulierkraft erinnert an den „wohligen Schnuppertod“ von Padre Geraldo, für den der Alkohol der einzige Ausweg aus dem Elend in eine zeitweilige und sprachliche „Wunderwelt“ ist.<sup>170</sup> Darin zeigt sich im Roman auch eine soziale Rolle des Zuckerrohrschnapses: „Gebt uns unsere tägliche Cachaça, diese Bettdecke der Armen.“<sup>171</sup> Was den Sprecher des Monologs vom Ich-Erzähler und vor allem vom Berichterstatter aus dem Zeitungsartikel unterscheidet, ist seine Zugehörigkeit zu den Armen; es spricht ein Mann aus dem Volk, der selbst Zuckerrohrschnaps trinkt. Diese Haltung wie auch die Sprache im Monolog übers Trinken sind Belege für die Mehrstimmigkeit und Mehrsprachigkeit in *Wunderwelt*.

---

<sup>168</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 96. Für den Monolog aus Sicht des Vaters vgl. Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (3. Fassung), S. 12.

<sup>169</sup> Ebd., S. 97.

<sup>170</sup> Vgl. ebd., S. 95. Der Schnuppertod von Padre Geraldo wird in Kapitel 2.4 dieser Arbeit behandelt.

<sup>171</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 100.

## 6 „Vom Bild zur Erzählung“ und „Von der Reportage zum Buch“

Der Aufsatz „Vom Bild zur Erzählung“ wurde am 10. März 1979 im *Tagesanzeiger Magazin* anlässlich des Erscheinens von *Wunderwelt* publiziert. Ausgehend von zwei unterschiedlichen Fotografien des Begräbnisses von Fatima berichtet Loetscher, wie sein Roman entstanden ist. Der gleiche, einzig in Bezug auf seine Erscheinungsform aktualisierte Text erschien 2002 unter dem Titel „Wunderwelt – eine brasilianische Begegnung. Von der Reportage zum Buch“ in einem Bildband mit Willy Spillers Fotos. Insofern ist dieser Aufsatz, trotz seines ursprünglich journalistischen Publikationsgefässes, nicht als Reportage zu verstehen, sondern als poetologischer Kommentar zu *Wunderwelt*, in dem Loetscher seine Schreibintentionen und -motivationen darlegt. Der Originaltitel „Vom Bild zur Erzählung“ spricht den Übergang von dem in der Fotografie auf Dauer gestellten Moment in die Sprache an, wobei sich anhand der beiden Fotos Unterschiede in der journalistischen und literarischen Schreibweise feststellen lassen. Anhand des Aufsatzes zeige ich nochmals die Literarisierung des Moments und die dabei geschaffene Erzählsituation und Rahmenhandlung des Romans auf. Im Sinne des zweiten Titels „Von der Reportage zum Buch“ wiederhole ich die Merkmale, mit denen *Wunderwelt* von den journalistischen Texten abgegrenzt und als Roman gewürdigt werden soll; die Schlussbetrachtung der Arbeit wird in diesem Kapitel vorgezogen.

### 6.1 Dokumentarische Aufnahme und zensiertes Umschlagbild

Eine Familie umsteht ein mit weissem Krepppapier ausgeschlagenes Sargkistchen, darin liegt ein totes Mädchen in einem weissen Kleid. Dieses Foto der Trauerfamilie wird im *Tagesanzeiger Magazin* in zwei verschiedenen Versionen abgedruckt, die Jäger-Trees zur Unterscheidung zwischen Loetschers journalistischem und literarischem Schreiben dienen.<sup>172</sup> Gross das Foto mit der Begräbnisszene von Fatimas Familie, das seitenverkehrt und beschnitten auch auf dem Umschlag der Taschenbuchausgabe von Diogenes abgebildet ist.<sup>173</sup> Klein die Abbildung, welche dieselbe Begräbnisszene aus grösserem Abstand zeigt, mit dem einheimischen Fotografen bei der Arbeit und zwei Gaffern dahinter. Das erste Foto bildet den Ausgangspunkt für Loetschers literarisches und fiktionales Schreiben, wie wir später sehen werden, das zweite für seine poetologischen Überlegungen im Aufsatz im *Tagesanzeiger Magazin*. Loetscher bezeichnet das Foto, welches den Fotografen mitabbildet, als eine „dokumentarische Aufnahme, welche

---

<sup>172</sup> Vgl. Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, S. 51.

<sup>173</sup> In der Erstausgabe von Luchterhand wurde das Bild von Willy Spiller nicht ganz abgedruckt, sondern nur ein Ausschnitt mit einem der sitzenden Mädchen, der Sarg mit dem toten Kind ist nicht zu erkennen. Siehe auch die Fotografien aus Willy Spillers Bildserie „Begräbnis eines Kindes“, die zwar einen anderen Ausschnitt und Winkel, aber die gleichen beiden Szenen abbilden, S. 2 und S. 73 dieser Arbeit.



bestätigt, dass dem so war, mehr Episodenbild und somit weniger beklemmend.<sup>174</sup> Tatsächlich verliert die dokumentierte Szene durch den Fotografen an Unheimlichkeit, da man die Trauerfamilie indirekt und aus grösserer Distanz sieht, und gewinnt dadurch an Fassbarkeit. Anders als die erste Abbildung zeigt sie nicht das Resultat, sondern die Entstehung und die Umstände des Fotos aus der Sicht des Reporters. Handelt es sich bei dieser Szene, die der Leser im *Tagesanzeiger Magazin* in ihrer Gesamtheit sieht und auf dem Umschlagbild von *Wunderwelt* nicht, um einen dokumentarischen Rahmen oder gar einen Beweis dafür, dass dem so gewesen ist, was den journalistischen vom literarischen Text unterscheidet?

In seinem Aufsatz analysiert und erzählt Loetscher die Umstände des Begräbnisses und der Begegnung mit dem toten Kind durch ein „wir, das heisst der Photoreporter und ich“<sup>175</sup>. Sie seien im brasilianischen Nordosten auf der Suche nach einer Begräbnisszene gewesen, erklärt er und erzählt von der Tradition, die Toten in einer Hängematte zu Grabe zu tragen, und von der Forderung der Bauernligen nach Holzsärgen. Dieses informative Berichten von der Reise erinnert an die Reportage „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“ und greift inhaltlich zurück auf den dort wiedergegebenen Monolog von Padre Geraldo über die Begräbnisrituale in Brasilien.<sup>176</sup> Statt auf Holzsärge und Hängematten treffen die Reporter auf das tote Mädchen im selbstgebastelten Sargkistchen, das ihrem journalistischen Unterfangen den Weg versperrt.

Wir haben das tote Kind, von dem wir erfuhren, dass es Fatima hiess, begleitet. Wir sind seinem Sargkistchen auf den Friedhof gefolgt.

Im Augenblick, als ich dieses tote Kind in seinem Sargkistchen zwischen den Kreppapier-Rüschen sah, da war es klar:

Ich wollte schon immer ein Buch über den brasilianischen Nordosten schreiben. Ich war in diesem Nordosten seit 1965 in regelmässigen Abständen gereist.<sup>177</sup>

An der Stelle, an der Loetscher in seiner Nacherzählung zum Entstehungsmoment des Bildes kommt, lässt sich ein Einschnitt in die Erzählweise und ein Perspektivenwechsel feststellen.<sup>178</sup> Im Bericht erzählt nicht länger das „Wir“ von Reporter und Fotograf von der Begräbnisszene, sondern ein „Ich“, das die Szene aus der Handlung herauslöst. Dieses „Ich“ ist der Schriftsteller Loetscher, der sich in diesem Augenblick einschaltet und ihn als Anlass nimmt zum Erzählen beziehungsweise zum Schreiben seines Buches über den brasilianischen Nordosten. Er folgt im Aufsatz nicht weiter dem Geschehen

---

<sup>174</sup> Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 14.

<sup>175</sup> Ebd. Loetschers Reise in den Nordosten und die Begegnung mit Fatima geschahen 1974, also fünf Jahre vor Erscheinen seines Romans und seines Aufsatzes im *Tagesanzeiger Magazin*, auch das widerspricht der journalistischen Gattung. Vgl. Jeroen Dewulf: *Hugo Loetscher und die „portugiesischsprachige Welt“*, S. 128.

<sup>176</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“, S. 27 und Kapitel 2.4 dieser Arbeit.

<sup>177</sup> Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 16.

<sup>178</sup> Dieser Kippmoment fällt zusammen mit der Erkenntnis des Erzählers, „die Wirklichkeit hatte uns [den Autor und den Fotoreporter] einmal mehr überholt.“ Ebd.

auf dem kleinen Foto, auf dem der Fotograf abgebildet ist, sondern setzt sich dem Bild mit der Trauerfamilie aus. Die Reportage und das journalistische Berichten treten mit dem Erzählerwechsel vom Reporter hin zum Autoren in den Hintergrund. Die zweite Hälfte des Aufsatzes „Vom Bild zur Erzählung“ verstehe ich deshalb als einen poetologischen Kommentar, nicht als einen journalistischen Text, als welchen Jäger-Trees ihn analysiert.<sup>179</sup> Der Aufsatz präsentiert die Konstituenten des Nordostens nicht mit einem journalistischen Interesse am Begräbnis, wie Jäger-Trees schreibt, vielmehr handelt es sich um die Überlegungen aus dem Roman. Die Umstände der im Bild festgehaltenen Begräbnisszene bewirken und bedingen im Aufsatz einen vergleichbaren Perspektivenwechsel wie im Roman, die Begegnung mit Fatima wird für Loetscher zum „Schlüsselerlebnis für die literarische Darstellung dieses Gebietes“<sup>180</sup>.

Auf dem Umschlag von *Wunderwelt* sind die Trauerfamilie und das Sargkistchen ohne den Fotografen abgebildet. Wie wir in Kapitel 2.2 dieser Arbeit gesehen haben, beginnt der Roman mit der Beschreibung der Foto- und Begräbnisszene. Im ersten und dritten Romankapitel findet sich die gleiche distanzierte Perspektive wie in der Abbildung mit dem Fotografen, doch werden die Umstände des Fotos nicht abgebildet, sondern nacherzählt. Das Umschlagbild hat, anders als im *Tagesanzeiger Magazin*, keine dokumentarische Funktion, es zeigt vielmehr den Moment, der die Erzählung szenisch wie emotional auslöst. Die Szene wird im Roman literarisiert und wörtlich verfremdet; an Stelle des Reporters Loetschers beobachtet die Szene der „Fremde“, der in der Rahmenhandlung oft aus einer Aussensicht beschrieben wird.<sup>181</sup> So lassen sich mit den beiden Fotografien auch die zwei Erzählstränge im Roman unterscheiden. Die kleine Abbildung, auf welcher der Fotograf bei seiner Arbeit zu sehen ist, zeigt die Sicht des Fremden auf die Szene. Die Perspektive des Fremden entspricht der Perspektive der Reporterfigur aus dem Artikel im *Tagesanzeiger Magazin*, obwohl der Fremde im Roman als eine vom Biografischen losgelöste und eigenständige Figur auftritt. Das Umschlagbild, welches nur die Trauerfamilie zeigt, gehört der literarischen Vorstellung an, denn es macht sichtbar, was Loetscher als Reporter nicht sehen kann. Das Foto zeigt, was der einheimische Fotograf durch den Sucher seiner Kamera sieht, abbildet und entwickelt, es handelt sich um das Trauerfoto der Familie und somit um ein Objekt aus der Erzählung. Dabei ist anzunehmen, dass Willy Spiller die Trauerfamilie aus der gleichen Position wie der brasilianische Fotograf porträtiert und das Begräbnisfoto damit für die Reportage und den Umschlag rekonstruiert hat.

---

<sup>179</sup> „Der journalistische Text erläutert, stellt dar, liefert Beweismaterial.“ In: Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, S. 51.

<sup>180</sup> Vgl. ebd.

<sup>181</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 8.

## 6.2 Literarisierung des Moments und der Situation

Im zweiten Teil seines Aufsatzes zeigt Loetscher, wie er „Vom Bild zur Erzählung“ und „Von der Reportage zum Buch“ kommt. Wie das letzte eingerückte Zitat dokumentiert, trug er sein Schreibvorhaben bereits seit seinen ersten Brasilienreisen mit sich, doch hätte sein Buch auch eine analytische Studie, eine Sammlung von Reportagen und Aufsätzen, ein Bildband oder eine Anthologie werden können, wie Loetscher schreibt.<sup>182</sup> Erst durch die Begegnung mit dem toten Mädchen sei ihm die Erzählform seines Buches über den brasilianischen Nordosten klar geworden.

Da war ich, der diesen Nordosten kennenlernen durfte, obwohl ich auf ihn keinen Anspruch hatte, und da lag in seinem Sargkistchen ein Kind, das aus diesem Nordosten stammte, dem aber nicht vergönnt war, ihn kennenlernen zu dürfen.

Da war klar: mein Buch über den Nordosten gehörte Fatima.<sup>183</sup>

Diese Zuneigung zu Fatima ist mehr als eine emotionale Widmung, sie wird im Roman in der Erzählsituation umgesetzt, indem der Fremde und Fatima sowohl die Rolle der Protagonisten wie auch jene des Erzählers und der Zuhörerinnen übernehmen. Loetscher erzählt die Geschichte des toten Mädchens nicht als einzelnes Schicksal, sondern nimmt Fatima als ein Gegenüber: „Ich erzählte ihr [Fatima] die Geschichte des Nordostens. Indem ich ihr zurückgab, was ihr schon immer gehört hatte.“<sup>184</sup> Die Begegnung mit Fatima ist für Loetscher nicht nur der Auslöser für sein literarisches Erzählen, sie ist im Roman auch der entscheidende Moment, an dem die Fiktionalisierung einsetzt und auf dem das Erzählprinzip mit dem Ich-Erzähler in *Wunderwelt* aufbaut.<sup>185</sup>

Der Roman besteht aus zwei Erzählebenen, die sich in diesem Moment teilen. Die erste Ebene ist die Rahmenhandlung, welche die Begegnung von Loetscher mit dem toten Mädchen beschreibt. Der „Fremde“, wie der Erzähler die Figur nennt, kommt mit dem Bus in Canindé an, schaut sich den Saal der Wunder an und macht einen Rundgang durchs Dorf. Dabei trifft er auf die Fotoszene, schaut zu und folgt der Trauerfamilie auf den Friedhof, wo das tote Mädchen begraben wird. Die Rahmenhandlung wird chronologisch und vor allem in den ersten drei und im letzten Kapitel erzählt. Die erzählte Zeit erstreckt sich über den ganzen Roman, die Szene an Fatimas Grab wird zwischen den einzelnen Kapiteln vergegenwärtigt. Betrachtet man die Fotoszene im ersten Kapitel, das als einziges Kapitel der Rahmenhandlung im Präsens gehalten ist, so entspricht die Erzählweise der Abbildung mit dem Fotografen, die das Geschehen aus der Sicht

---

<sup>182</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 16.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> In seinen Poetikvorlesungen beschreibt Loetscher den Moment der Begegnung auch als ‚Geburt‘ des Ich-Erzählers: „Als der Fremde das tote Mädchen in seinem Sarglein sieht, wird er zu einem Ich-Erzähler.“ In: Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*, S. 143.

des Fremden zeigt. Die Rahmenhandlung steht im Erzählmodus des Präteritums, mit dem chronologisch und grösstenteils in der Vergangenheit die Begegnung des Fremden mit dem toten Mädchen erzählt wird.

Doch Loetscher berichtet in *Wunderwelt* nicht nur vom „Nicht-Leben von Fatima“<sup>186</sup> und der Begräbnisszene, er baut in dieses Erzählgerüst die ganze Vorstellungswelt und Geschichte des brasilianischen Nordostens ein. Eine Schlüsselstelle findet sich am Ende des zweiten Kapitels, wo der Erzähler Fatima mit Namen und „du“ anspricht, womit er die dokumentarische Rahmenhandlung und den Modus des Präteritums verlässt und in einem konstruierten Erzählmodus das mögliche Leben von Fatima beschreibt.

Er [der Fremde] stellte fest, daß das Kistchen mit Krepppapier geschmückt war und daß es keinen Deckel hatte, und ich, der Fremde, sah; das Kistchen war ein Sarg, und darin lagst du, Fatima.<sup>187</sup>

Dadurch werden der Fremde und der Erzähler zusammengeführt und gleichgesetzt, was sie unterscheidet, ist ihre Funktion und Ebene. Der Fremde ist die handelnde Figur auf der ersten Erzählebene, das „Ich“ der Erzähler auf der zweiten Ebene. Indem der Erzähler das tote Mädchen mit „du, Fatima“ anspricht, wird es getauft und zur Zuhörerin und Komplizin des Ich-Erzählers.<sup>188</sup> Das imaginäre Gegenüber ermöglicht ihm erst ein Erzählen, das über die Rahmenhandlung hinauszielt; er erzählt Fatima die Geschichte des Nordostens, wie Loetscher in seinem Aufsatz festhält. Zu diesem Zweck finden sich in den Kapiteln sich variierende Erzählformen, die direkt an Fatima gerichtet sind oder indirekt über sie, ihre Familie und ihre Lebensumstände berichten.

Die intimste Variante dieses Erzählens ist die, wenn sich der Ich-Erzähler am Grab an Fatima wendet, ihr von ihrer Zukunft als Wasserträgerin<sup>189</sup>, oder metaphorisch von den Puppen erzählt, mit denen sie gespielt hat oder die sie im Museum gesehen hätte.<sup>190</sup> Die Vergangenheitsform berichtet vom kurzen Leben von Fatima, während die Möglichkeitsform ihr das Leben andichtet, das sie im Nordosten erwartet hätte. Fatima ist durch die rhetorische Anrede nicht nur eine passive Zuhörerin, sie wird auch in die Erzählung involviert und zur Partizipation aufgefordert. In einigen Kapiteln findet sich ein gemeinschaftliches „Wir“, etwa wenn der Erzähler sich vorstellt, wie er und Fatima ein Museum der Blechkultur eröffnen oder den Zirkus besuchen.<sup>191</sup>

---

<sup>186</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 16.

<sup>187</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 19. Erläuterungen zu dieser Textstelle und zur Erzählsituation in *Wunderwelt* finden sich im Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

<sup>188</sup> Müller Farguell sieht in Fatima die „äusserst artifizielle rhetorische Figur der Prosopopoeie, wie sie besonders in der Totenrede geläufig ist, um den Abwesenden ein ansprechbares Antlitz zu verleihen.“ In: Roger W. Müller Farguell: „Zu Hugo Loetscher und Niklaus Meienberg“, S. 162.

<sup>189</sup> Vgl. Kapitel 6 in Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 39-47.

<sup>190</sup> Vgl. Kapitel 10 und 11. Ebd., S. 66-78.

<sup>191</sup> Vgl. Kapitel 12 und 19. Ebd., S. 79-82 und S. 124-130.

Eine andere Erzählform findet sich in den Kapiteln über die alternierenden Dürren und Überschwemmungen, die der Erzähler nicht an Fatima richtet, aber in der dritten Person von ihr und den Jahren erzählt, da sie geboren wurde beziehungsweise gestorben ist.<sup>192</sup> Auf die gleiche Weise erzählt er von der Zuckerkultur und der Kolonialisierung Brasiliens;<sup>193</sup> dieses Erzählen führt nicht in eine imaginierte Zukunft, sondern erzählt von der Vergangenheit und der Umgebung Fatimas. Dazu gehört die Erzählung, wie die Mutter und die Tante von Fatima zum Wallfahrtsort von Padre Cicero fahren,<sup>194</sup> der Kreis der Personen und Themen wird auf Fatimas Familie ausgeweitet. Der Erzähler nimmt weiterhin Bezug auf die Beerdigung, aber Fatima wird in diesen Kapiteln nicht als Gegenüber angesprochen, sondern als totes Mädchen betrauert.

Einer dritten Kategorie gehören die Kapitel an, die sich von der Erzählsituation am Grab lösen und in denen weder Fatima noch der Erzähler als Figuren auftreten. Dazu gehören der Dialog am Sterbebett Fatimas, wo verschiedene Stimmen (in der Hörfolge sind es die Mutter, die Tante und der Vater) über volkstümliche Heilmittel gegen das Leiden Fatimas diskutieren,<sup>195</sup> oder der Monolog des Vaters über den brasilianischen Zuckerrohrschnaps.<sup>196</sup> Der Ich-Erzähler organisiert die Kapitelfolge und orchestriert die Erzähler, diese haben aber eine eigene und vom Erzähler unabhängige Stimme und Sprache. Ein Beispiel dafür bildet auch das Kapitel der Bänkelsänger, die vom Erzähler ans Grab von Fatima gerufen werden, die ihre Bänkellieder nicht zu Fatima sprechen, sondern in der Rhetorik der Schnur-Literatur fürs Volk vortragen.<sup>197</sup>

Diese thematischen Kapitel sind in die Rahmenhandlung eingearbeitet, einige gehen von der Erzählsituation an Fatimas Grab aus, andere sind assoziativ miteinander verknüpft. Zusammen zeichnen die Kapitel sowohl für die zuhörende Fatima wie auch für einen europäischen Leser ein mosaikartig strukturiertes und gut dokumentiertes Bild des brasilianischen Nordostens und seiner Bewohner.<sup>198</sup> Die Kapiteleinteilung in *Wunderwelt* folgt grösstenteils den Themenbereichen, mit den Kapiteln wechseln die Erzählform und -perspektive. Zwischen den Kapiteln gibt es immer wieder Momente, in denen die Erzählsituation konkretisiert und am Grab Fatimas verortet wird: „Vielleicht hätten wir Fatima nicht ein Sträußchen mitgeben sollen, sondern ein Eimerchen und ein Schäufelchen.“<sup>199</sup> Der Ich-Erzähler ruft hier die Rahmenhandlung in Erinnerung und

---

<sup>192</sup> Vgl. Kapitel 4 und 5. Ebd., S. 26-38.

<sup>193</sup> Vgl. Kapitel 16 und 22. Ebd., S. 101-107 und S. 149-155.

<sup>194</sup> Vgl. Kapitel 8. Ebd., S. 54-61.

<sup>195</sup> Vgl. Kapitel 7. Ebd., S. 48-53, sowie Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (3. Fassung), S. 12. Zur Mehrstimmigkeit des Dialogs in den Hörfolgen siehe Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

<sup>196</sup> Vgl. Kapitel 15 in Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 96-100.

<sup>197</sup> Vgl. Kapitel 20. Ebd., S. 131-142.

<sup>198</sup> Vgl. Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, S. 53.

<sup>199</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 112. Ein weiteres Beispiel für diese Konkretisierung: „Was soll dieser Büsserstrick, den sie dir umgebunden haben. Was für ein Springseil der abgabe.“ Ebd., S. 124. Eine längere Passage mit diesem Zitat wird im Kapitel 4.3 dieser Arbeit besprochen.

macht den Friedhof als Ort der Erzählung bewusst, die Schaufeln der Totengräber und die Handlung stehen aber still. Diese Konkretisierungen der Erzählsituation treten vor allem in der zweiten Hälfte von *Wunderwelt* auf, sie führen zu einer Annäherung der beiden Erzählstränge und, wie wir später sehen werden, zurück zur Rahmenhandlung. Die Engführung bewirkt auch, dass der Erzähler die Begegnung des Fremden mit dem toten Mädchen betrachtet und sich und sein Erzählen für Fatima hinterfragt.

Hätte ich überhaupt einen anderen Bus genommen – ich hätte dich nicht getroffen. Ich hätte dir nicht ein Leben andichten müssen, als wärst du dadurch selber ein bißchen weniger tot.

Du stammst aus diesem Nordosten und hast ihn nicht kennengelernt. Ich, ein Fremder, bin in deinem Nordosten gereist. Soll ich so tun, als könnte ich dir zurückgeben, was dir schon gehört?

Und doch – laß uns von deinem Nordosten erzählen, zumal es heißt, daß hier den toten Kindern nicht nur die Haare und Nägel nachwachsen, sondern auch die Ohren.<sup>200</sup>

Der Ich-Erzähler hält in diesem Moment seine Erzählhaltung gegenüber Fatima nicht aufrecht. Dies äussert sich dadurch, dass er das „Ich“ und den Fremden gleichsetzt und im „Du“ das tote Mädchen erkennt, nicht seine Zuhörerin.<sup>201</sup> Diese Bewegung führt aus dem konstruierten Erzählmodus des Romans heraus, der Erzähler übernimmt wörtlich die Reflexion, die Loetscher im Aufsatz „Vom Bild zur Erzählung“ als Autor aufstellt.<sup>202</sup> An dieser Stelle zeigt sich die Erzählintention von Loetscher ebenso wie die Fragilität des literarischen Unterfangens und in den rhetorischen Fragen seine Zweifel daran. Sowohl das Andichten des Lebens wie das Erzählen aus dem Nordosten gelingen nur in der Vorstellung und auf der Ebene des Ich-Erzählers. Sobald er Fatima nicht mehr als Gegenüber betrachtet, sondern als totes Mädchen, bricht sein fabulierendes Erzählen ab, und die Wirklichkeit scheint auf. In diesen Momenten zeigt sich der Erzähler verletzlich und mitfühlend, er lässt die Trauer um das tote Mädchen zu; wie Loetscher in seinem Aufsatz schreibt, erweist sich das Erzählen als trockene Form der Trauer.<sup>203</sup>

Das Kapitel über die Ankommenden in Brasilien führt die Annäherung des Erzählers und des Fremden fort und zeigt seine Ankunft in Canindé und am Grab von Fatima.<sup>204</sup> Am Ende des Kapitels über die Ausdrucksweisen fürs Sterben wird die Erzählsituation am Grab aufgelöst, die Familie verlässt den Friedhof. „Und der Fremde überlegte, wo er

---

<sup>200</sup> Ebd., S. 148f.

<sup>201</sup> Diese Gegenüberstellung wird im gleichen Romankapitel bereits an anderer Stelle vorbereitet: „Doch dich, Fatima, dich hab ich in einem Sargkistchen kennengelernt. Wer weiß, ob wir so lange miteinander geredet hätten, wenn du eines der Kinder gewesen wärst, die sich sonst herumtummeln und herumbrüllen und überall herumstehen. Du hast den Weg versperrt, indem du dich ganz ruhig hieltest.“ Ebd., S. 144. In dieser Beschreibung ist Fatima sowohl als totes Mädchen wie als stumme Zuhörerin dargestellt, die Vorstellung des Ich-Erzählers und die dokumentarische Darstellungsweise sind beide enthalten.

<sup>202</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 16. Die Textstelle wird auf Seite 50 der Arbeit zitiert.

<sup>203</sup> Vgl. ebd.

<sup>204</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 155.

hingehen sollte, da du doch auf der bessern Seite lagst.“<sup>205</sup> Der letzte Satz verabschiedet Fatima als Gegenüber, wobei der Ich-Erzähler nicht mehr am Grab anwesend ist und nicht vom „Ich“, sondern vom Fremden spricht. Zusammen mit der Familie kehrt der Fremde ins Dorf zurück, lernt den Ingenieur kennen und begleitet ihn ins Bordell, wo er in der Schlusszene des Romans ein kleines Kind im Arm hält, das bei ihm Schutz sucht.

Es war totenstill und dunkel wie in einem Sarg. Da spürte der Fremde an den Beinen tapsige Händchen. Jemand hielt sich an den Hosen und ließ sie gleich wieder los. Er langte nach unten. Das Kind klammerte sich an die Thekenwand und wollte nicht loslassen. Da packte der Fremde das Kind, zog es hoch, und ich, der Fremde, hielt ein kleines Mädchen im Arm; von seinen Händchen hingen lange abgerissene Streifen von Krepppapier.<sup>206</sup>

Die Vergleiche der Totenstille und der Dunkelheit eines Sarges erinnern an das Begräbnis, mit den Krepppapier-Streifen scheint das kleine Mädchen eine Schwester Fatimas zu sein. Nachdem der Ich-Erzähler Fatima in seiner Vorstellung als Gegenüber nimmt, begegnet der Fremde hier einem lebenden Kind. Im Moment, in dem er das kleine Mädchen in den Arm nimmt, drängt sich der Ich-Erzähler vor den Fremden. So gehört das Kind sowohl der Rahmenhandlung als auch der Vorstellungswelt des Erzählers an. Ob das kleine Mädchen dabei an Fatimas Schicksal erinnern soll und dieses teilt, oder ob es dessen Überwindung und das Überleben trotz der für ein Kind schwierigen Lebensumstände symbolisiert, lässt Loetscher offen.<sup>207</sup>

### 6.3 Fabulierende Fiktion: Erzählen einer „Wunderwelt“

Wie Hugo Loetscher in seinem Aufsatz „Vom Bild zur Erzählung“ schreibt, erweist sich die direkte Form des Berichts der Begräbnisszene als Limitierung.<sup>208</sup> Indem er den auf dem Foto festgehaltenen Moment literarisiert und Fatima als ein Gegenüber nimmt, führt er weg vom Einzelschicksal des toten Kindes und gelangt zu einer Pluralität von Erzählformen und Perspektiven, die er als „fabulierende Fiktion“ bezeichnet.

Fabulierende Fiktion. Aber eine, die sich nicht nur an persönliche Erlebnisse und Einfälle halten konnte, sondern sie musste ihre Inspiration auf historische und soziologische Fakten ausrichten, auf statistische Angaben, auf religiöse Tatsachen oder volkswissenschaftliche Gegebenheiten.

So konnte der Nordosten als Wunderwelt entstehen.<sup>209</sup>

Dieser Kommentar macht erneut den Schritt von einem persönlichen, biografischen Erlebnis hin zu einer literarischen Verfremdung sichtbar. Die Anrede des Mädchens ist zwar eine fiktive Handlung, der Inhalt der Erzählung schöpft sich aber aus der Realität.

---

<sup>205</sup> Ebd., S. 165.

<sup>206</sup> Ebd., S. 178.

<sup>207</sup> Loetscher stimmt diesem offenen Interpretationsansatz des Schlusses von *Wunderwelt* von Jäger-Trees in einer Diskussionsrunde zu. Vgl. Corinna Jäger-Trees: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur“, S. 58.

<sup>208</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 16

<sup>209</sup> Ebd.

Loetscher gewinnt seine Inspiration und vor allem seine Informationen aus Fakten und Statistiken, was den dokumentarischen Wert und den Wirklichkeitsbezug des Romans belegt. Die „Situation“ in *Wunderwelt* entsteht nicht durch Fiktion, sondern ist, wie Loetscher in seinen Poetikvorlesungen schreibt, als geographisch-kulturellen Raum zu verstehen, in den sämtliche Lebensumstände des Nordostens einfließen.

Erzählen einer Situation heißt also, daß sprachlich evoziert wird, was die condition humaine einer Region ausmacht: nicht nur die Menschen selbst, sondern auch die Fakten mit allen Themen und Motiven. Die Sprachen, die erzählt werden, wollen all die Sprachen wecken, die zu dieser Situation gehören.<sup>210</sup>

Sowohl in den Zeitungsartikeln als auch im Roman werden Situationen erzählt, welche die „condition humaine“ des Nordostens in verschiedenen Sprachen und Erzählformen, aber mit dem gleichen faktenbezogenen, dokumentarischen Zugang beschreiben. In diesem Punkt unterscheidet sich das journalistische nicht von Loetschers literarischem Schreiben, sondern kommt diesem zugute. In seinen zahlreichen Reportagen und Artikeln über die Region hat Loetscher die historischen, soziologischen und statistischen Angaben gesammelt. Wenn man sie mit dem Roman vergleicht, erkennt man viele Themen wieder, die in *Wunderwelt* vereint sind und die ganze Vorstellungswelt des Nordostens abbilden. Seine journalistischen Texte dienen Loetscher tatsächlich als Notizbuch, doch sie erhalten diese Funktion erst nachträglich und wurden weder mit dieser Absicht noch zu diesem Zweck verfasst. Die Reportagen werden entlang der Rahmenhandlung montiert, wobei dieses Verfahren nur auf den Inhalt, nicht auf die Form und die Sprache der Texte zutrifft. Anders als in späteren Werken zitiert Loetscher in *Wunderwelt* seine eigenen Texte nämlich nicht wörtlich, er sucht eine neue Sprache, die durch die Erzählsituation bedingt ist und im Gegensatz zu den Zeitungsartikeln eine Mehrzahl von Sprachen und Stimmen weckt.<sup>211</sup>

Im Vergleich zwischen dem Roman und den vier journalistischen Texten haben sich verschiedene Strategien und Merkmale der Literarisierung abgezeichnet. In der Reportage „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“ tritt Loetscher als Reporterfigur auf und reist der Dürre nach. Die persönlichen Erlebnisse fließen in *Wunderwelt* ein, wobei die in der Reportage allegorisch dargestellten und gesellschaftlich referenzierten Phänomene wie die Dürre, der Volksglauben an Votivgaben oder die Bettler im Roman anhand einzelner Szenen und Schicksale aufgezeigt werden. Die Figur von Padre Geraldo durchläuft jedoch das gegenteilige Verfahren einer Entpersonalisierung, das reale Treffen mit dem Pater wird im Roman anonymisiert und seine Aussagen ohne den Sprecher aufgegriffen. In der Reportage über die „Seca“ verwendet Loetscher das Stilmittel der

---

<sup>210</sup> Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*, S. 145.

<sup>211</sup> Beispiele für seinen späteren wörtlichen Umgang mit Selbstzitat finden sich in Hugo Loetschers 2009 erschienenem autobiographischen Werk *War meine Zeit meine Zeit*.



Personifikation, um die Dürre darzustellen, auch in *Wunderwelt* personifiziert er die Dürre und andernorts Ex-Votos. Die Personifikation dient allerdings, wie bereits in der Reportage, zur Darstellung der Allmächtigkeit der „Seca“, und ist nicht der kinderfreundlichen Erzählweise des Romans geschuldet.

Im Bericht „Die Literatur von der Schnur“ erzählt Loetscher von der brasilianischen Volksliteratur und den Bänkelsängern. Er stellt einen Themenkatalog und sprachliche Merkmale der Bänkellieder auf, die er im Romankapitel über die Bänkelsänger übernimmt. Auch an anderer Stelle bedient sich Loetscher der ironischen, verspielten Sprache der Bänkelsänger und folgt ihrer Intention, den Alltag und die Probleme des brasilianischen Nordostens unterhaltsam darzustellen. Eine der beliebtesten Figuren der Bänkelsänger und Loetschers ist der Räuber Lampião, der Eingang findet in verschiedenste Artikel über Brasilien. Im „Porträt des Räubers Lampião“ versucht Loetscher, die Figur zu entmystifizieren, während er in *Wunderwelt*, im Kapitel der Bänkelsänger, die Legende mit all ihren Widersprüchen weitergibt. Die präzise Sprache des Zeitungsartikels, die dazu dient, den Räuber und seine Untaten in ihrer ganzen Grausamkeit darzustellen, wird in *Wunderwelt* bildlich und metaphorisch, so dass Fatima dem Geschehen folgen kann, ohne dessen Brutalität zu verstehen. Darin zeigt sich ein unterschiedlicher Gebrauch der vergleichenden Stilmittel; während Loetscher in den Reportagen durch Allegorien einen inhaltlichen Kontext schafft, entstehen die Metaphern im Roman durch die an ein Kind gerichtete Sprache und Erzählweise.

Im Zeitungsartikel „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“ erzählt Loetscher die Kulturgeschichte Brasiliens und der Zuckerzivilisation, die historischen Passagen werden im Roman in den Erzählkontext integriert. Loetscher setzt sich im Feuilletonartikel kritisch mit soziologischen und belletristischen Werken über die Zuckerzivilisation auseinander. Bei seinem literarischen Schreiben greift er auf diese Werke zurück, indem er Informationen und das Vokabular daraus in die Erzählsprache einbaut, beispielsweise die brasilianischen Redewendungen fürs Sterben oder die Ausdrücke für den Zuckerrohrschnaps. Die Zuckerzivilisation wird im Artikel durch einen Museumsbesuch veranschaulicht. Loetscher greift in *Wunderwelt* auf dieses Modell zurück, wenn er einmal den Saal der Wunder besucht und ein andermal in der Vorstellung zusammen mit Fatima ein Museum eröffnet. So wird die Volkskultur dem Mädchen wie auch dem Leser literarisch und konkret zugänglich gemacht.

Jeder der Zeitungsartikel enthält einen Stoff, eine Erzählform oder eine Erfahrung, die in *Wunderwelt* vom Erzähler aufgenommen und in anderer Form erzählt wird. Viele der Übergänge zwischen journalistischen und literarischen Texten sind fließend, auch in den Reportagen reizt Loetscher die literarischen Erzählmuster und für einen Bericht ungewohnten Perspektiven aus. Deshalb betrachte ich die Artikel nicht getrennt vom

Roman, ihre Diversität an Themen und Erzählweisen führt in die *Wunderwelt*. Der Roman erzählt von einer weiteren „brasilianischen Begegnung“, er steht in einer Reihe mit den journalistischen Texten und geht aus diesen hervor. Vielen Romankapiteln kann eine Reportage oder ein Bericht gegenübergestellt werden; was sie unterscheidet, ist nicht ihr Inhalt, sondern die Sprache und Form, in der sie erzählt werden, und der Kontext, in dem die Texte erschienen sind. Loetscher formuliert die unterschiedlichen Möglichkeiten von Sprache in seinem journalistischen und literarischen Schreiben so:

Einmal die Sprache, die diskursiv vorgeht, die argumentiert und sich Gegenargumenten aussetzt, die informieren will oder zu überzeugen beabsichtigt, die sich an Faktischem überprüfen lässt.

Und die andere Sprache, die nicht kommentiert und nicht analysiert, sondern darstellt, die mit dem Bild und der Bildhaftigkeit arbeitet, die sich nicht an Faktischem überprüfen lässt, sondern die sich als literarisches Werk den Kriterien des Kontextes aussetzt.

Einmal die Sprache, die sich als Auseinandersetzung mit Wirklichkeit versteht, und einmal eine, die Wirklichkeiten erschafft.<sup>212</sup>

Was Loetscher über die Sprache sagt, lässt sich auf die unterschiedliche Erzählweise und Intention der beiden Texte beziehen. Die diskursiven, argumentativ aufgebauten Zeitungsartikel beziehen sich auf eine Wirklichkeit, die Loetscher erlebt und gesehen hat. Die Sprache in den journalistischen Texten hat die Aufgabe, eine reale Gegebenheit wiederzugeben, auch wenn sie sich dabei teilweise literarischer Stilmittel bedient. Der Roman löst sich von dieser Wirklichkeitsebene, in *Wunderwelt* wird das Erzählte nicht dokumentarisch dargestellt, sondern im Kontext des literarischen Werks. Dabei geht es weniger um die Wiedergabe von Fakten als um das Erzählen einer Situation; die Sprache bildet nicht ab, sondern erschafft eine eigene Wirklichkeit. Dies geschieht vor allem dadurch, dass sich Loetscher im Roman, anders als in den Zeitungsartikeln, nicht direkt an den Leser wendet und *über* Fatima schreibt, sondern in einer imaginären Erzählsituation *zu* Fatima spricht. Dieser Modus der „fabulierenden Fiktion“, wie Loetscher ihn nennt, strukturiert und prägt den Roman und wirkt sich auf die Sprache und Erzählweise aus. In der Wirklichkeit ist Fatima gestorben, aber durchs Erzählen lebt sie weiter, und durch diesen schöpferischen Akt kann die „Wunderwelt“ entstehen.

---

<sup>212</sup> Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*, S. 173.

## 7 Die Hörfolgen *Wunderwelt* und *Tod in der Wunderwelt*

Kurz nach dem Erscheinen von *Wunderwelt* im Frühjahr 1979 verfasste Loetscher eine Hörfassung des Romans mit verschiedenen Stimmen, die er an Lesungen in Begleitung eines brasilianischen Musikers vortrug. Zwanzig Jahre später schrieb Loetscher unter der Mitarbeit des Literaturwissenschaftlers Jeroen Dewulf auf der Basis des unveröffentlichten Hörspiels eine neue Fassung. Sie stellten das Hörspiel im Mai 2002 fertig und boten es dem Schweizer Radio an, doch es wurde abgelehnt und nie realisiert.<sup>213</sup> So blieben das Hörspiel nach dem Roman *Wunderwelt* und die Hörfolge *Tod in der Wunderwelt*, wie es in einer anderen Fassung heisst, unveröffentlicht und liegen in mehreren Versionen in Loetschers Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv.<sup>214</sup>

In meiner Arbeit versuche ich, einen Eindruck von der Machweise und dem Ton der Hörspiele zu vermitteln. So soll der unveröffentlichte Text eine Würdigung erhalten und *Wunderwelt* aus einer anderen Perspektive betrachtet werden. Der Roman ist in diesem Kapitel nicht der Zieltext, in den die Zeitungsartikel einfließen, sondern der Ausgangstext, aus dem sich das Hörspiel zusammensetzt. Deshalb werde ich mich nicht weiter auf die journalistischen Texte und bisherigen Erkenntnisse der Arbeit beziehen, sondern mich auf den Roman und die drei verschiedenen Fassungen des Hörspiels konzentrieren. Auch hier handelt es sich um eine Form des Fort- und Weiterschreibens eines früheren Textes, nicht in einer anderen Disziplin, aber in einer anderen Gattung.

Vorerst soll es darum gehen, das Hörspiel und seine Entstehung zu rekonstruieren. Es liegen keine Audioaufnahmen vor, aber drei verschiedene Textfassungen des Hörspiels: zwei Typoskripte aus dem Nachlass von Hugo Loetscher (eine davon mit handschriftlichen Korrekturen) und eine digitale Textversion, die mir der Mitverfasser Jeroen Dewulf freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Die drei Fassungen unterscheiden sich bereits in den Titeln. Dewulfs Textversion ist, dem Buchtitel treu, mit *Wunderwelt* überschrieben.<sup>215</sup> Auf einem der Typoskripte ist ebenfalls *Wunderwelt* als Titel gedruckt, aber handschriftlich mit „Tod in der [gedruckt: *Wunderwelt*]“ ergänzt.<sup>216</sup> Im zweiten Typoskript ist diese Korrektur angenommen, und der gedruckte Titel lautet *Tod in der Wunderwelt*.<sup>217</sup> In meiner Analyse der Hörfassungen gehe ich davon aus, dass

---

<sup>213</sup> Diese Informationen entstammen meinem Mailwechsel mit Jeroen Dewulf vom 7. November 2014.

<sup>214</sup> Die Hörfolge *Tod in der Wunderwelt* ist in Hugo Loetschers Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern als Dokument E-A-4-c abgelegt. Neben den beiden Typoskripten (2. und 3. Fassung) befindet sich im Nachlass auch ein Plan für ein Hörspiel, welcher Stimmen und Textstellen auflistet und Vorschläge zur Ausarbeitung enthält. Die Reihenfolge der Stimmen und die Passagen entsprechen grösstenteils der 1. Fassung des Hörspiels, der Plan kann in dieser Arbeit aber nicht eingehender betrachtet werden.

<sup>215</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung, digitale Textversion).

<sup>216</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge in sechs Stimme[n]* (2. Fassung, Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen). Nina-Maria Glauser, die einen Teil des Nachlasses von Hugo Loetscher erschloss und mit diesem gut vertraut ist, hat mir bestätigt, dass es sich bei den Korrekturen um Loetschers Handschrift handelt.

<sup>217</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (3. Fassung, Typoskript).

die drei Versionen in der Reihenfolge entstanden, wie sich der Titel verändert hat, und ich zeige anhand weiterer Beispiele, wie sich der Text über die drei Fassungen entwickelt. Diese Lesart widerspricht der Darstellung von Jeroen Dewulf, dass seine digitale Version die Endfassung sei, welche sie dem Radio angeboten hätten. Eine Möglichkeit besteht darin, dass es sich um die Lesefassung handelt, mit der Loetscher und der brasilianische Musiker auftraten, während es sich bei den beiden anderen um den Entwurf Dewulfs mit Loetschers Korrekturen und eine bereinigte Fassung handelt. Vorstellbar wäre auch, dass Loetscher das Hörspiel in Eigenregie ausarbeitete und korrigierte. Gemeinsam ist allen drei Hörfassungen die Idee, den Roman *Wunderwelt* mit sechs Stimmen vorzutragen.

### **7.1 Aufbau und Montage der ersten Fassung des Hörspiels *Wunderwelt***

Das Hörspiel *Wunderwelt* mit sechs Stimmen in der digital vorhandenen Fassung von Jeroen Dewulf ist eine Collage aus dem Roman, in dem die Textstellen fast unverändert montiert sind. Die Unterschiede zum Originaltext seien klein, erinnert sich Dewulf in seiner Mail, sie hätten bei der Überarbeitung vor allem auf die Verständlichkeit des Textes geachtet und darauf, dass er sich zum Vortrag eigne.<sup>218</sup> Diese Absicht zeigt sich in der Auswahl der Textpassagen. Das Hörspiel ist in zehn römisch nummerierte Abschnitte unterteilt, die in den meisten Fällen je einem Romankapitel entsprechen und mit der jeweiligen Stimme überschrieben sind, insgesamt sechs Sprecher und sieben Stimmen.<sup>219</sup> Die erste Fassung gibt eine Vorstellung des Aufbaus der Hörfassung und enthält einen Grossteil der Textstellen, die in den weiteren Versionen bearbeitet werden, weshalb sich eine Übersicht über die Struktur des ersten Hörspiels anbietet.

#### **I. der Bänkelsänger**

Sein Monolog entspricht dem Romankapitel der Bänkelsänger ohne die Geschichten über Lampião<sup>220</sup> und beginnt mit der Anrede des Publikums durch den Bänkelsänger:

Wollt ihr hören die Geschichten, die wir schaudernd euch berichten:

Die Geschichte von der Frau, welche nach ihrem Tod zum Transistor nackt vor Männern tanzte, unter denen sich auch ein Gouverneur befand.<sup>221</sup>

Statt von der Fotoszene des Romans geht das Hörspiel von einer mündlichen Erzählsituation aus, der Ausgangspunkt für den Leser oder den Zuhörer verlagert sich von einer visuellen auf eine gesprochene Ebene. Die Bänkellieder finden von ihrer verschriftlichen Form zurück in ihre ursprüngliche mündliche Erzählweise.

---

<sup>218</sup> Gemäss meinem Mailwechsel mit Jeroen Dewulf vom 7. November 2014.

<sup>219</sup> Ein Sprecher hat eine Doppelrolle und spricht sowohl den Bänkelsänger als auch Fatimas Bruder.

<sup>220</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 131-136.

<sup>221</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung), S. 1.

## II. der Fremde

Der Fremde erzählt von den Ankommenden im Nordosten Brasiliens<sup>222</sup> und ergänzt den abschliessenden Satz des Monologs mit der Einführung eines „Ich“: „[...] – warum sollte nicht ein Fremder mehr ankommen. Ein Fremder wie ich.“<sup>223</sup> Dieser Satz macht deutlich, dass der Fremde anders als im Roman nicht als handelnde Figur aus einer Aussenperspektive gesehen wird, sondern selbst als Erzähler auftritt; der Fremde und der Ich-Erzähler haben im Hörspiel getrennte, je eigene Stimmen.

## III. der Erzähler

Der „Erzähler“ spricht die einzige Sequenz, die nicht aus dem Roman stammt, sondern fürs Hörspiel formuliert worden ist. Darin wird der Schauplatz des Hörspiels eingeführt und die Ankunft des Fremden resümiert; die Rahmenhandlung wird funktional aufgebaut, um dem Zuhörer das Verständnis der Erzählsituation zu erleichtern. Auch die Wunder-Thematik wird in der Einführung in ihrer ironischen Doppeldeutigkeit erklärt.

Canindé – ein kleines Städtchen im armen Binnenland des brasilianischen Nordostens, berühmt als Wallfahrtsort des Heiligen Sankt Franziskus. Ihm ist die riesige Basílica gewidmet, mit nebenan dem „Wundersaal“, einem Raum voller Ex-Votos. In jener Zeit, als der Fremde in Canindé eintraf, war das ganze Land im Bann des Wunders, da die Regierung fest an ein brasilianisches Wirtschaftswunder glaubte. An Canindé jedoch war dieses Wunder vorbeigegangen.<sup>224</sup>

Die Situation des Hörspiels wird geografisch und kulturell verordnet, aber die Szene nimmt die Erzählsituation des Romans nicht auf. Der „Erzähler“ ist kein Ich-Erzähler wie im Roman, er geht nicht aus dem Fremden und der Erzählsituation hervor, vielmehr ist er eine ordnende, erklärende Instanz des Hörspiels. In dieser Rolle wendet sich der „Erzähler“ nicht an Fatima, sondern spricht im Hörspiel zum Zuhörer, seine Erklärungen zum Fremden und zu Canindé sind deshalb objektiv und unpersönlich.

## IV. der Fremde

Der Fremde erzählt von seiner Ankunft in Canindé und der Begegnung mit Fatima, die Textstellen aus dem dritten Romankapitel<sup>225</sup> werden ohne Änderungen oder Eingriffe übernommen. Sein Bericht beginnt, wie im Roman, in der ersten Person:

Ich war von Fortaleza herübergekommen; es hätte gereicht, noch am selben Tag mit dem Rumpelbus zurückzukehren, aber ich blieb für eine Nacht, weiss der Teufel warum.<sup>226</sup>

Im zweiten Abschnitt beginnt der Fremde, in der dritten Person von sich zu sprechen: „Der Fremde tat, als wisse er genau, was er vorhabe.“<sup>227</sup> Der Text folgt auch hier dem

---

<sup>222</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 149-151.

<sup>223</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung), S. 5.

<sup>224</sup> Ebd., S. 6.

<sup>225</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 11-19.

<sup>226</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung), S. 7.

Roman, und es ist erstaunlich, dass diese Verfremdung grammatikalisch beibehalten wird, nicht aber die Idee, dass der Wechsel von der ersten in die dritte Person mit einem Wechsel der Erzählinstanz einhergeht. Im Roman spricht der Erzähler über den Fremden; im Hörspiel erzählt der Fremde von sich selbst. Dadurch verlieren die beiden Stimmen ihre Rolle als Erzähler beziehungsweise als handelnde Figur des anderen.

## **V. der Erzähler**

Dieses Kapitel ist eine gekürzte Fassung des Romankapitels über die Wasserträgerin, wobei der Mittelteil ausgespart wird.<sup>228</sup> Der Ich-Erzähler spricht zu Fatima, die direkte Adressierung an das tote Mädchen wird übernommen, es ist aber unwahrscheinlich, dass sich dem Zuhörer die Erzählsituation mit dem Erzähler und Fatima erschliesst.

## **VI. die Mutter, der Bruder, die Tante und der Vater**

Der Dialog am Sterbebett wird durch vier Stimmen gesprochen, wobei der Sprecher nach jedem Abschnitt und teilweise nach einzelnen Sätzen wechselt. Die Mutter, die Tante und der Vater treten auch in anderen Kapiteln des Romans und des Hörspiels als Erzähler auf, dazu kommt Fatimas Bruder, der nur in diesem Dialog eine Rolle spielt. Die bereits im Roman angelegte, durch Absätze markierte Mehrstimmigkeit wird hier umgesetzt, und die Repliken werden zu einem Dialog montiert.<sup>229</sup>

### **die Mutter**

Wenn es das Kind auf der Brust hat, muss man Kuhdreck einreiben. Lange und immer im Kreis, bis die Arme wehtun. Warm muss der Dreck sein, und frisch von der Kuh. Ich frage Alfredo, ob er etwas Dreck von seiner Kuh übrig hat.

### **der Bruder**

Aber Fatima leidet gar nicht auf der Brust. Sie hat es am Hals. Schaut, wie sie würgt, wie sie röchelt.

### **die Tante**

Wenn das Kind fortfährt, aus den Röhren [sic] zu pfeifen, pfeift es dem Tod.

### **der Vater**

Gescheiter wäre, Schnaps einzuflößen. Vom scharfen und schärfsten. [...] <sup>230</sup>

Der in Szene gesetzte Dialog enthält einen Grossteil der Repliken des Romans, wobei sich erste Eingriffe in den Text finden. Die Stimmen folgen nicht den Umbrüchen, die Absätze werden in kürzere Sequenzen und auf mehrere Sprecher aufgeteilt und in ihr jeweiliges Verhältnis zu Fatima gesetzt. Längere Passagen des Romans werden im Hörspiel gekürzt, Orts- und Personennamen werden angepasst oder ersetzt, beispielsweise fragt die Mutter im Roman João um Dreck von seiner Kuh, im Hörspiel Alfredo.

---

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 39-47.

<sup>229</sup> Vergleiche den Dialog im Hörspiel mit dem in Prosa abgefassten Dialog in *Wunderwelt*. Ebd., S. 48.

<sup>230</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung), S. 12.

## VII. der Erzähler

Der sozialkritische Monolog des „Erzählers“ über das „Wirtschaftswunder“ und die religiösen Wunder besteht aus Auszügen der Romankapitel 13, 14 und 16, die thematisch miteinander verknüpft werden. Der „Erzähler“ spricht hier nicht zu Fatima, sondern erzählt seine Geschichten ausserhalb des Erzählgeschehens und tritt nicht als Figur auf. Mit den Passagen über die Zuckerzivilisation leitet er über zum Monolog des Vaters, seine Erzählung gibt dem Hörspiel eine übergeordnete Organisation und Struktur.

## VIII. der Vater

Der Monolog übers Trinken wird im Roman von einem „Wir“ vorgetragen, der Erzähler hat eine neutrale Perspektive, die weder den Vater noch Fatima einschliesst und sich keiner Figur zuordnen lässt.<sup>231</sup> Im Hörspiel wird der Text vom Vater gesprochen, wobei der Monolog in seine Perspektive gesetzt wird. Der im Roman unbeteiligte Satz über Fatimas Bruder wird im Hörspiel personalisiert, der Vater spricht von seinem Sohn: „Und Peter, der älteste, der schaufeln hilft, wird bald so weit sein, dass man ihn abfüllen kann.“<sup>232</sup> Das „Wir“ im Hörspiel geht vom Vater aus, mehrmals wird die Gemeinschaft als „wir Männer“ bezeichnet.<sup>233</sup> Eine weitere Konkretisierung erfährt Fatima als ZuhörerIn, indem sich der Vater wiederholt mit Namen an sie wendet. So werden Sätze, die Fatima im Roman in der dritten Person nennen, zu direkten Anreden umgeformt,<sup>234</sup> einmal findet sich eine zusätzliche Adressierung zur Vergegenwärtigung der Erzählsituation: „Nein Fatima, du wirst nicht erleben wie dein grosser Bruder heulen wird.“<sup>235</sup> Der Monolog gewinnt mit dem Vater in der Rolle des Erzählers und Fatima in jener der ZuhörerIn an Anschaulichkeit, doch fehlt zum Verständnis dieser Anrede die Erzählsituation des Romans. Ohne den Rahmen erscheint das Sprechen des Vaters zum toten Mädchen als Folge seines Alkoholrauschs und nicht als Erzählmodus des Hörspiels.

## IX. die Tante

Der Monolog der Tante übers Totenhemd entspricht dem Kapitel des Romans<sup>236</sup>, anstatt in der Aussenperspektive wird er aber konsequent aus Sicht der Tante erzählt. Anders als der Vater im Kapitel VIII des Hörspiels wendet sich die Tante nicht direkt an Fatima, sondern spricht in der dritten Person über das tote Kind: „Fatima wird immer steifer und störrischer, und ich komme mit dem Nähen gar nicht nach.“<sup>237</sup>

---

<sup>231</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 96-100. Hier zeigt sich die neutrale Erzählperspektive: „Fatimas ältester Bruder wird bald so weit sein, daß man ihn abfüllen kann.“ Ebd., S. 97.

<sup>232</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung), S. 18f.

<sup>233</sup> Zum Beispiel: „Dann sind wir Männer am Zug. Drum ölen wir nach.“ Ebd., S. 19.

<sup>234</sup> Im Roman: „Auch Fatimas Mutter hat ihren Schnaps gekriegt, als es soweit war.“ In: Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 96. Im Hörspiel: „Fatima, auch deine Mutter hat ihren Schnaps gekriegt [...]“ In: Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung), S. 18.

<sup>235</sup> Ebd., S. 19.

<sup>236</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 62-65.

<sup>237</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung), S. 21.

## X. der Vater

Im letzten Teil des Hörspiels hält der Vater einen Monolog über den Sarg Fatimas, der auszugsweise dem Romankapitel folgt.<sup>238</sup> Der Vater erzählt aus seiner Perspektive, doch spricht er diesmal, gleich wie die Tante, in der dritten Person über Fatima, womit sich die intime Erzählsituation aus dem Kapitel VII auflöst. Sein Monolog endet mit der Passage über die Engelchen, die im Roman durch den Fotografen gesprochen wird: „Problemlos sind die, welche gleich nach der Geburt sterben.“<sup>239</sup> Dies bestätigt, dass Loetscher sich beim Schreiben des Hörspiels nicht an die Erzähler und Stimmen aus *Wunderwelt* hält, sondern die Inhalte frei für die sechs Stimmen arrangiert; solche Stimmenwechsel wiederholen sich in der zweiten und dritten Fassung der Hörfolge.

Das Hörspiel folgt in der ersten Fassung über weite Strecken dem Romantext. Die Kapitel aus *Wunderwelt* werden grösstenteils unverändert übernommen und vom Fremden, dem „Erzähler“ oder anderen auftretenden Figuren gesprochen. Die Rahmenhandlung und die Erzählsituation des Romans entfallen aber im Hörspiel, die Stimmen haben keinen festen Ausgangsort. Der „Erzähler“ entsteht nicht durch die Situation und die Begegnung des Fremden mit Fatima, er ist die einzige unbeteiligte und nicht in die Handlung involvierte Stimme im Hörspiel. Anders der Vater und die Tante, deren Perspektiven in Monologen umgesetzt werden und die von handelnden zu sprechenden Figuren werden. Im Monolog übers Trinken wendet sich der Vater direkt an Fatima und spricht über seinen ältesten Sohn, was eine gelungene, lebendige Erzählweise bewirkt. Es ist das einzige Kapitel des Hörspiels, in dem die angelegten Ideen des Perspektivenwechsels und der Vielstimmigkeit konsequent umgesetzt werden. Neben der Inkonsequenz in den Stimmenwechseln weist die Version auch auffallend viele Tippfehler auf, was darauf schliessen lässt, dass es sich erstens um eine Abschrift des Buchs und zweitens um eine unfertige Fassung handelt.<sup>240</sup>

Im ersten Hörspiel sind die Unterschiede zum Originaltext klein, wie Jeroen Dewulf festhält. Dies ändert sich in den beiden anderen Fassungen, die sich in Loetschers Nachlass befinden. Sie gehen grösstenteils von denselben Textstellen aus, arbeiten die formalen Ideen aber aus. Die Stimmen sind restrukturiert und in kürzere Abschnitte unterteilt, zudem tragen beide Texte einen anderen Titel, der in der zweiten Fassung von Hand ergänzt wird und in der dritten Fassung des Typoskripts korrigiert ist: *Tod in der Wunderwelt*. Es ist nicht plausibel, dass der veränderte Titel sowie die strukturellen

---

<sup>238</sup> Vgl. Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 113-117.

<sup>239</sup> Ebd., S. 160, sowie in Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung), S. 23.

<sup>240</sup> Zudem werden im Hörspiel die scharfen S (Schriftzeichen ‚ß‘) konsequent als ‚ss‘ geschrieben und in Artikelpräpositionen Apostrophe gesetzt, was auf eine veraltete schweizerische Schreibweise schliessen lässt und von der deutschen Romanfassung abweicht. „Der Schweiss läuft dem Kind nicht nur so über’s Gesicht [...]“ In: Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung), S. 14.



Anpassungen des Hörspiels verworfen wurden, weshalb die Vermutung naheliegt, dass es sich bei der digitalen Fassung von Jeroen Dewulf nicht um die definitive, sondern um die erste der drei Fassungen des Hörspiels handelt. In der Folge sollen die Merkmale und Veränderungen der zweiten und vor allem der Endfassung zur Darstellung gelangen, in welcher die handschriftlichen Korrekturen grösstenteils übernommen und durch weitere Überarbeitungen ergänzt sind.

## **7.2 Die zweite und dritte Fassung der Hörfolge *Tod in der Wunderwelt***

Der erste Unterschied zwischen den drei Fassungen findet sich wie erwähnt bereits im Titel und im Stimmenverzeichnis. Durch die Ergänzung des Titels zu *Tod in der Wunderwelt* verliert der Titel einerseits den direkten Bezug zum Roman, und die Hörfolge wird zu einem selbstständigen Werk; andererseits gehen die Ironie und Doppeldeutigkeit, mit welchen der Romantitel zu verstehen ist, verloren. Die Spannung zwischen der Exotik und dem Elend im Nordosten Brasiliens, die zur Erzählsituation in *Wunderwelt* führen, werden im Titel explizit genannt. Dies scheint umso erstaunlicher, da die Umstände von Fatimas Tod und die Begräbnisszene in den Hörfassungen keine derart zentrale Rolle spielen wie im Roman. Mit dem Titel ändert sich auch der Untertitel und die Gattungsbezeichnung, der Text wird nicht als „Hörspiel“, sondern als eine „Hörfolge mit sechs Stimmen“<sup>241</sup> bezeichnet. Die Hörfolge liegt näher bei der epischen Literatur als das dramatische Hörspiel, was die Form der Hörfassung besser beschreibt, doch steht der neue Begriff gegenläufig zur Entwicklung der drei verschiedenen Fassungen, die sich vom literarischen Original wegbewegen.

Eine nächste Veränderung findet sich im Stimmenverzeichnis, das in der zweiten und dritten Fassung identisch ist. Erstens entfällt die Stimme des Bruders, seine Repliken im Dialog am Totenbett werden von den drei übrigen Stimmen, der Mutter, der Tante und dem Vater, übernommen.<sup>242</sup> Der Dialog gewinnt damit an Klarheit, zudem wird die Stimme des Bänkelsängers aufgewertet, der sich seinen Sprecher nicht mehr mit dem Bruder teilen muss, sondern zu einer vollwertigen Stimme wird.

Zweitens tritt an Stelle des „Erzählers“ eine „Erzählerin“. Diese Veränderung soll ebenfalls die Verständlichkeit erleichtern; die Hörfolge ist mit drei Frauenstimmen (die Erzählerin, die Mutter, die Tante) und drei Männerstimmen (der Bänkelsänger, der Fremde, der Vater) nun ausgewogen besetzt, der Zuhörer kann bis zu je drei Stimmen einfach unterscheiden. Die Änderung von einer männlichen zu einer weiblichen Stimme beziehungsweise von einem „Erzähler“ zu einer „Erzählerin“ bringt jedoch mit sich,

---

<sup>241</sup> Vgl. Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (2. und 3. Fassung), beide S. 1. In der zweiten Fassung lautet die handschriftliche Korrektur: „Eine Hörfolge in sechs Stimme[n]“.

<sup>242</sup> Vergleiche den Dialog am Totenbett in der 1. Fassung des Hörspiels *Wunderwelt* auf Seite 61 der Arbeit.

dass die Figuren des Fremden und des Erzählers, die einander in *Wunderwelt* gleichgesetzt werden, in der Hörfolge die unterschiedlichen Stimmen eines Mannes und einer Frau haben. Die beiden Figuren entfernen sich voneinander, und die „Erzählerin“ ver selbstständig sich, wodurch ihre Erzählgemeinschaft mit dem Fremden aufbricht. Dieser Veränderung wird auch im Text Rechnung getragen. In der zweiten Fassung berichtet die „Erzählerin“ von den Ankommenden in Brasilien. Am Ende ihrer Replik findet sich im gedruckten Text die erste Gleichsetzung mit dem Fremden: „warum sollte nicht ein Fremder mehr ankommen. ~~Ein Fremder wie ich.~~“<sup>243</sup> Der letzte Satz ist allerdings von Hand durchgestrichen. Die Gleichsetzung wird aufgehoben, und die beiden Stimmen werden voneinander gelöst, die „Erzählerin“ berichtet unabhängig vom Fremden über dessen Ankunft. Auch sonst emanzipiert sich die „Erzählerin“ von der Figur des Fremden und übernimmt Passagen, die im ersten Hörspiel ihrem Pendant zugeordnet sind. So wird das Kapitel über die Ankommenden in Brasilien nicht mehr vom Fremden gesprochen, sondern durch die „Erzählerin“.<sup>244</sup> Diese historisch-kulturelle Passage ist in einer neutralen Erzählweise gehalten, einzig im Kapitel der Wasserträgerin spricht die „Erzählerin“ zu Fatima und bezieht sich auf die Begräbnissituation.<sup>245</sup> So erscheint die „Erzählerin“ in der Hörfolge grösstenteils als eine unbeteiligte Stimme ‚aus dem Off‘ und ist nicht zu verwechseln mit dem Ich-Erzähler des Romans, der Fatima als rhetorisches Gegenüber nimmt. Im Gegensatz zum Ich-Erzähler sagt die „Erzählerin“ in der Hörfolge an keiner Stelle „Ich“; dies zeigt ihre objektive, distanzierte Erzählweise und dass die „Erzählerin“ nicht als Handlungsträgerin auftritt.

Loetscher setzt diese Stimme ‚aus dem Off‘ geschickt zur Effektsteigerung ein. Nach dem Kapitel der „Erzählerin“ über die Ankommenden in Brasilien äussert sich der Perspektivenwechsel auch in einem Stimmen- und Erzählerwechsel.

Ich war von Fortaleza herübergekommen; es hätte gereicht, noch am selben Tag mit dem Rumpelbus zurückzukehren, aber ich blieb für eine Nacht, weiss der Teufel warum.<sup>246</sup>

Nach der historischen Einleitung der „Erzählerin“ wechselt die Erzählform. Der Fremde erzählt in der ersten Person, wie er in Canindé ankommt, und indem er die Form beibehält, findet eine entscheidende Änderung gegenüber dem Originaltext statt. In *Wunderwelt*, sowohl im Roman wie in der ersten Fassung des Hörspiels, spricht der Fremde in der dritten Person über sich: „Der Fremde tat, als wisse er genau, was er vorhabe.“<sup>247</sup> In

<sup>243</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (2. Fassung), S. 2. Die handschriftliche Streichung wird in der dritten Fassung der Hörfolge berücksichtigt.

<sup>244</sup> Vgl. Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (3. Fassung), S. 1-3.

<sup>245</sup> „Immer wieder kamen sie [Fatimas Geschwister] zu dir an die Hängematte, sahen nach und fragten etwas oder blieben einfach stumm. [...] Und alle trafen sich in der Hütte und beratschlagten, was man macht, wenn eine Wasserträgerin selber zum Kanister wird.“ Ebd., S. 7.

<sup>246</sup> Ebd., S. 4.

<sup>247</sup> Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 11.

der zweiten Fassung findet sich eine handschriftliche Korrektur, „der Fremde“ mit „Ich“ zu ersetzen;<sup>248</sup> in der dritten Fassung wird der Änderungsvorschlag angenommen und die Rede des Fremden von der dritten in die erste Person gesetzt.

Ich tat, als wüsste ich genau, was ich vorhabe. Ich steuerte drauflos, bog in eine Strasse ein, die sich wie eine Hauptstrasse ausnahm; ich kam auch prompt auf den Platz vor der Kirche des heiligen Francisco; dort befand sich ein Hotel, ein einstöckiger Bau, der sich Grande-Hotel nannte.<sup>249</sup>

Der Fremde wird in der Hörfolge zu einem Ich-Erzähler. Sein Ankommen wird nicht von einer konstruierten Erzählinstanz geschildert, er erzählt seine Rolle selbst. Die Handlung wird dadurch präsenter und, in einer mündlich gedachten Hörfolge, auch einfacher verständlich. Der Monolog des Fremden ist bis auf einzelne Sätze in die erste Person gesetzt und wird der Perspektive leicht angepasst, die wenigen Passagen in der dritten Person scheinen unabsichtlich im Text verblieben zu sein.<sup>250</sup> Erst zum Schluss des Monologs findet sich wieder eine beabsichtigte Inversion: „Das Kistchen war mit Krepppapier geschmückt, hatte keinen Deckel, und ich, der Fremde, sah: das Kistchen war ein Sarg, und darin lagst du, Fatima.“<sup>251</sup> Der Text folgt der Vorlage, anders als im Roman entsteht an dieser Stelle aber nicht das „Ich“ des Erzählers, vielmehr bezeichnet sich das „Ich“ hier erstmals als „der Fremde“. Durch den Wechsel in die erste Person verläuft die Gleichsetzung des „Ich“ und des Fremden umgekehrt zum Roman; nicht der Ich-Erzähler der Folgekapitel wird definiert, sondern die Figur des Fremden, über den die „Erzählerin“ eingangs spricht. Der Fremde tritt in der Hörfolge nur in diesem Kapitel auf. Er schildert die Begegnung mit dem toten Mädchen und bereitet mit dem letzten Satz die Erzählsituation des Romans vor, hat aber keine Gelegenheit, um den Dialog mit Fatima aufzunehmen. So bleibt die Anrede und Namensgebung zum Schluss seines Monologs der einzige Moment, wo er Fatima direkt anspricht. Die Begräbnisszene und die Figur von Fatima werden aber im Dialog am Totenbett, in den Monologen des Vaters über das Sargkistchen und den Zuckerrohrschnaps sowie im Monolog der Tante über das Totenhemd Fatimas aufgegriffen, wobei diese Kapitel unverändert aus der ersten Fassung des Hörspiels übernommen werden.<sup>252</sup>

Auch der Bänkelsänger nimmt in seinen Repliken immer wieder Bezug auf Fatima und die Begräbnisszene, und er wird in den beiden Hörfolgen *Tod in der Wunderwelt* zur formprägenden Figur. Die Hörfolge beginnt, gleich wie in der ersten Fassung, mit

---

<sup>248</sup> Vgl. Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (2. Fassung), S. 4.

<sup>249</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (3. Fassung), S. 4.

<sup>250</sup> „Als ich auf einem Sims ein Fläschchen entdeckte, entzifferte er mühsam [...]“ Ebd. Die unvollständige Übertragung in die erste Person und die fehlerhaften Ergänzungen des Textes zeigen, dass es sich auch bei der dritten Fassung der Hörfolge nicht um eine ausgearbeitete und publikationsreife Version handelt.

<sup>251</sup> Ebd., S. 5.

<sup>252</sup> Vgl. ebd. „Dialog am Totenbett“, S. 8-11, die Monologe des Vaters S. 14f. und S. 17-19.1/19.2 und der Monolog der Tante S. 15-17. Siehe auch das Protokoll des ersten Hörspiels im Kapitel 7.1 dieser Arbeit.

den Geschichten des Bänkelsängers, bereits nach drei Anekdoten unterbricht er seine Rede aber und kündigt eine andere Geschichte an: „Die Geschichte eines Fremden, zum Beispiel, der in unseren Nordosten kam.“<sup>253</sup> Diese Ankündigung fällt auf, da sie sich nicht auf sein eigenes Bänkellied bezieht, sondern auf die Geschichte der „Erzählerin“. Der Bänkelsänger kündigt intertextuell die anderen Figuren und Geschichten der Hörfolge an und hat die Rolle eines Moderators und Kommentators. Dies zeigt sich auch in den Bemerkungen, mit denen er die Geschichte der „Erzählerin“ unterbricht.

Als Bänkelsänger hört man zwischendurch nicht ungern zu, was andere zu berichten haben – sei's nur zum Vergleich.

Ja, die Lieder von Heldentaten und Bubenstreichen und von beiden zugleich, von armen Schlichen und reichen Ränken. Am Ende fallen alle in die Fatalität.<sup>254</sup>

Der Bänkelsänger ist während des Monologs der „Erzählerin“ anwesend und bringt sich aktiv ein, indem er ihre Geschichte kommentiert und auflockert. Durch seine Präsenz wird klarer als in der ersten Fassung des Hörspiels eine Erzählsituation geschaffen, in der die Figuren interagieren. Der Bänkelsänger ersetzt das Erzählgerüst des Romans, das in der Hörfassung verloren geht. Zum einen ist der grosse Block mit Bänkelliedern in viele kurze Stücke unterteilt, die er zwischen den Repliken der anderen Figuren vorträgt. Durch die Aufteilung und Ordnung der Geschichten und seine Reaktion auf die anderen Erzähler entschwindet auch der Eindruck aus dem Roman und dem ersten Hörspiel, dass es sich bei den Bänkelsängern um eine Mehrzahl von Stimmen handelt, der Bänkelsänger in der Hörfolge ist individuell und authentisch. Zum anderen leitet der Bänkelsänger von seinen Geschichten auf die anderen Erzählungen über und tritt mit den anderen Stimmen in einen einseitigen Dialog. Die intertextuellen Bemerkungen kommen vereinzelt in der zweiten, vor allem aber in der dritten Fassung der Hörfolge dazu, die Repliken des Bänkelsängers werden neu formuliert.

Das Bänkellied prägt den Stil und die Form der Hörfolge, und es entsteht sogar die Vorstellung, dass die Figuren in einer konkreten Szene auftreten und ein Theaterstück spielen. Zu seiner Rolle passt, dass der Bänkelsänger den Zuhörer anspricht und miteinbezieht: „Verehrtes Publikum“<sup>255</sup>. Bald wird klar, dass der Bänkelsänger nicht auf eine spontane Weise auf die Geschichten der anderen Stimmen reagiert, sondern als konstruierter Erzähler oder Regisseur des Hörspiels. Dies äusserst sich beispielsweise, wenn er den Dialog am Totenbett von Fatima ankündigt.

---

<sup>253</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (3. Fassung), S. 1.

<sup>254</sup> Beide ebd., S. 2. Ein weiteres Beispiel dafür, wie der Bänkelsänger die Wechsel zwischen den Stimmen einleitet und die Geschichten ankündigt: „Oder wollt ihr doch lieber die Geschichte der kleinen Fatima weiterverfolgen? Was aus dem Mädchen geworden wäre, wenn der Tod es nicht geholt hätte.“ Ebd., S. 6.

<sup>255</sup> Ebd., S. 7.

Aber ich merke schon, ihr wollte [sic] vorher noch wissen, was mit Fatima passierte, als ihr Bauch dicker und dicker wurde. Also kommt mit und hört euch an, was alles an ihrem Sterbebett erzählt wurde, um das Vater, Mutter und die Tante standen.<sup>256</sup>

Der Bänkelsänger kündigt eine vergangene Szene aus der Erzählhandlung an, er verfügt als Erzähler über die Zeitebene. Durch seine Einleitung in den Dialog schafft er einen Zusammenhang zu den Sequenzen des Fremden und der „Erzählerin“, das Schicksal von Fatima wird wieder stringent und zum Hauptmotiv der Hörfolge. Zudem löst sich mit den Ankündigungen durch den Bänkelsänger das Problem der ersten Fassung, dass die Szene am Totenbett und die verschiedenen neuen Stimmen allein durch den Dialog für den Zuhörer schwer verständlich und zuzuordnen wären.<sup>257</sup>

Neben den Geschichten aus dem Kapitel der Bänkelsänger und den Einleitungen zu den anderen Stimmen spricht der Bänkelsänger in der zweiten und dritten Hörfolge einen Teil des Kapitels über das „Wirtschaftswunder“: „Und doch, geneigte Leute – es muss sich ein Wunder ereignet haben.“<sup>258</sup> In der ersten Fassung des Hörspiels spricht der Erzähler diese Passage; indem Loetscher sie dem Bänkelsänger zuweist, mischt er seine moderne Wundergeschichte mit den traditionellen Bänkelliedern. Wie in Kapitel 3.3 dieser Arbeit gezeigt, sind die bildhafte Sprache sowie die ironische Verwendung des Wunder-Begriffs durch die „Literatur von der Schnur“ geprägt, und in der Hörfolge geht Loetscher noch einen Schritt weiter, indem er sie dem Bänkelsänger in den Mund legt. Der Bänkelsänger schließt die Hörfolge mit den Räubergeschichten und anderen Bänkelliedern und übernimmt den Schluss des Vaters aus dem ersten Hörspiel: „Über so kleine Kinder darf man nicht weinen, wenn sie sterben. Sonst macht man ihnen die Flügel nass, und dann haben sie Mühe in den Himmel zu fliegen.“<sup>259</sup>

### 7.3 Die Hörfolge als Fortschreibung des Romans

Die journalistischen Texte dienen Hugo Loetscher als Notate, die er in *Wunderwelt* mit unterschiedlichen Strategien literarisiert und fikionalisiert. In den Hörfolgen geht er noch einen Schritt weiter, indem er den Roman als Ausgangstext für seine Hörfassung nimmt, der Prozess verläuft aber anders als bei der Literarisierung der Reportagen. Loetscher bleibt innerhalb der Gattung, wechselt aber das Medium und das Genre. Die Hörfolge bewegt sich durch das Dramatisieren und Dialogisieren noch weiter weg von ihrer ursprünglichen Form und wird nicht als dokumentarischer Text wahrgenommen. Die Umwandlung des Textes geschieht durch eine formale, nicht durch eine inhaltliche

---

<sup>256</sup> Ebd., S. 8.

<sup>257</sup> Dadurch wird die Hörfolge auch unabhängig von der schriftlichen Form des Romans oder einer visuellen Umsetzung des Hörspiels. Ein weiteres Beispiel für die Ankündigung des Sprechers durch den Bänkelsänger: „Hören wir doch zu, wie Fatimas Vater seinen täglichen Zuckerrohrschnaps lobt.“ Ebd., S. 14.

<sup>258</sup> Ebd., S. 11 und Hugo Loetscher: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, S. 83-88.

<sup>259</sup> Hugo Loetscher und Jeroen Dewulf: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge* (3. Fassung), S. 19.1/20.

oder sprachliche Neuschreibung. Durch das Umschichten des Romans kommen einige seiner Charakteristiken in den Hörfassungen zum Vorschein oder werden verstärkt.

In den sechs verschiedenen Stimmen wird die Mehrstimmigkeit sichtbar gemacht, die den Prosatext latent unterlegt. Nicht nur in den Dialogen, auch durch die Aufteilung der Monologe auf verschiedene Stimmen zeigt sich, dass der Roman mehrere Erzählperspektiven und -instanzen enthält, die teils nicht klar zuordenbar sind. In der Hörfolge werden die Sequenzen durch die Stimmen unterschieden; die Perspektiven des Vaters oder der Tante werden von den jeweiligen Figuren gesprochen. Diese Vielstimmigkeit ist bereits im Roman angelegt, mit der imaginierten Erzählsituation für Fatima findet Loetscher aber eine Klammer, welche die Stimmen zusammenhält und zu einer Einheit formt. In der Hörfolge ändert sich die Erzählsituation, sowohl die Rahmenhandlung als auch der konstruierte Erzählmodus, in dem der Ich-Erzähler zu Fatima spricht, gehen verloren und damit der emotionale, zärtliche Erzählgestus von *Wunderwelt*. Das Erzählgerüst der Hörfolge, das sich mit jeder Fassung festigt, sind die Bänkellieder. Die Folge wird als Theaterstück aufgebaut mit dem Bänkelsänger als Moderator und Organisator des Stücks. In ihm findet Loetscher eine Figur, die in der mündlichen Form des Vortrages heimisch ist, und einen konkreten Ort und Rahmen für die Hörfolge. Zu dieser Szenerie des bänkelsängerischen Vortrags passt der brasilianische Musiker, mit dem Loetscher sein Hörspiel an Lesungen ursprünglich vorgetragen hat.

Der Text findet in der Hörfolge eine neue Form und mit *Tod in der Wunderwelt* einen eigenständigen Titel, gleichwohl bleibt die Hörfolge eine Adaption des Romans, der in *Wunderwelt* seine gültige Form gefunden hat. Entscheidend dafür ist nicht das Medium, sondern der Erzählgestus. Wie Loetscher schreibt, war im Moment der Begegnung mit dem toten Kind klar, dass sein Buch über den Nordosten Fatima gehörte.<sup>260</sup> Die Zuneigung führt zur Anrede des Kindes und gibt dem Roman seine Erzählform; dieses Motiv entfällt in der Hörfolge mit der Rahmenhandlung. Die Hörfolge dokumentiert aber, wie Loetscher auch nach der Publikation des Romans weiter nach Textformen suchte, um über den Nordosten Brasiliens zu erzählen.<sup>261</sup> Die Hörfolge könnte, in einer Lesung oder als Hörfassung, dem Roman und dem Thema ein neues Publikum erschliessen. Deshalb würde es sich lohnen, die in der dritten Fassung der Hörfolge angelegten Ideen konsequent umzusetzen, den Text sorgfältig zu überarbeiten und mit der Hörfolge auch den Roman *Wunderwelt* neu zugänglich zu machen.

---

<sup>260</sup> Vgl. Hugo Loetscher: „Vom Bild zur Erzählung“, S. 16, und Kapitel 6.2 dieser Arbeit.

<sup>261</sup> Auch Loetschers journalistisches und editorisches Engagement für Brasilien setzt sich fort, und dem Roman *Wunderwelt* folgen zahlreiche Zeitungsartikel und Reportagen bis Ende der 90er Jahre.

## 8 Literaturverzeichnis

### 8.1 Primärliteratur von Hugo Loetscher

Loetscher, Hugo: „Die Seca – eine Katastrophe mit Tradition“. In: *Tagesanzeiger Magazin* Nr. 38, 24. Oktober 1970, S. 22-31.

Ders.: „Literatur von der Schnur“. Ein Bericht aus dem brasilianischen Nordosten“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 2. Mai 1971, S. 51f.

Ders.: „Ein Porträt des Räubers Lampião“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 24./25. Mai 1975, S. 65-67.

Ders.: „Ein Abstecher in die brasilianische Zuckerzivilisation“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3./4. Januar 1976, S. 43-45.

Ders.: „Vom Bild zur Erzählung“. In: *Tagesanzeiger Magazin* Nr. 10, 10. März 1979, S. 14-16.

Ders.: *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*. Darmstadt: Luchterhand 1979. (Die zitierte Taschenausgabe erschien 1983 im Diogenes Verlag, Zürich. Die Kapitel habe ich zur einfacheren Orientierung im Roman durchnummeriert.)

Ders.: „Neue Jerusalems und unheilige Kriege“. In: *Tagesanzeiger Magazin*, Nr. 51/52, 23. Dezember 1982, S. 8-13.

Ders.: *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*. Zürich: Diogenes 1999.

Ders.: „Wunderwelt – eine brasilianische Begegnung. Von der Reportage zum Buch“. In: Pfrunder, Peter und Martin Gasser (Hrsg.): *Durchs Bild zur Welt gekommen. Reportagen und Aufsätze zur Fotografie*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2001, S. 186–195.

Ders.: *War meine Zeit meine Zeit*. Zürich: Diogenes 2009.

Loetscher, Hugo und Jeroen Dewulf: *Wunderwelt. Ein Hörspiel* (1. Fassung). Digitale Textversion von Jeroen Dewulf, undatiert, 23 Seiten.

Dies.: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge in sechs Stimme[n]* (2. Fassung). Typoskript aus dem Nachlass von Hugo Loetscher im Schweizerischen Literaturarchiv, undatiert, 23 Seiten mit handschriftlichen Korrekturen.

Dies.: *Tod in der Wunderwelt. Eine Hörfolge mit sechs Stimmen* (3. Fassung). Typoskript aus dem Nachlass von Hugo Loetscher im Schweizerischen Literaturarchiv, undatiert, 21 Seiten.

Vieira, Padre António und Hugo Loetscher: *Die Predigt des Heiligen Antonius an die Fische*. Zürich: Arche 1966. (Die Taschenausgabe erschien 1994 unter dem Doppeltitel António Vieira: *Die Predigt des Heiligen Antonios an die Fische* / Hugo Loetscher: *António Vieira: Portrait eines Gewissens* im Diogenes Verlag, Zürich.)

## 8.2 Sekundärliteratur über Hugo Loetscher

Dewulf, Jeroen: *Hugo Loetscher und die „portugiesischsprachige Welt“. Werdegang eines literarischen Mulatten*. Bern, Berlin, Brüssel [etc.]: Peter Lang 1999.

Jäger-Trees, Corinna: „Journalismus als Notizbuch zur Literatur. Zu Hugo Loetschers Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung.“ In: *Quarto* 9/10, 1998, S. 51–58.

Müller-Farguell, Roger W.: „Literarischer Journalismus: Hugo Loetscher und Niklaus Meienberg“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Literatur in der Schweiz*. (Sonderband *Text + Kritik* IX.) München: text + kritik 1998, S. 157-169.

Sabalius, Romey: *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremde und Vertrautheit*. New York, Washington D.C., San Francisco [etc.]: Peter Lang 1995.

Ders.: „Fremderfahrung im Werk Hugo Loetschers“. In: Hess-Lüttich, Ernest W.B., Christoph Siegrist und Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): *Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern [etc.]: Peter Lang 1996, S. 225-237.

Ders.: „Eine postkoloniale Perspektive – Brasilien als Beispiel.“ In: Dewulf, Jeroen und Rosmarie Zeller (Hrsg.): *In alle Richtungen gehen. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher*. Zürich: Diogenes 2005, S. 122-137.

Stooss-Herbertz, Adelaide und Lucie Stooss: „Bild und Gegenbild – Brasilien im Werk Hugo Loetschers“. In: Korfmann, Michael und Gerson R. Neumann (Hrsg.): *Contingentia* V. 3, Nr. 1, 2008. (<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/341>, 06.01.2015)

## 8.3 Abbildungen

Die Abbildungen auf Seite 2 und 73 stammen aus Willy Spillers Fotoserie „Begräbnis eines Kindes, Canindé, Brasilien 1978/79“. In: Pfrunder, Peter und Martin Gasser (Hrsg.): *Durchs Bild zur Welt gekommen. Reportagen und Aufsätze zur Fotografie*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2001, S. 188f.



An erster Stelle möchte ich Professor Peter Utz danken für die Begleitung meiner Arbeit. Mein Dank geht auch an Nina-Maria Glauser und Corinna Jäger-Trees vom Schweizerischen Literaturarchiv für den Einblick in Loetschers Nachlass sowie an Jeroen Dewulf für seine Erklärungen zum Hörspiel. Schliesslich möchte ich mich bei meiner Familie bedanken für ihr geduldiges Lesen und die Reise in die Wunderwelt.

Patric Marino

Bern, Januar 2015

